



**La taranta: una investigación artística
desde los procesos interpretativos**
Francisco Javier Piñana Conesa



Sociedad Latina de
Comunicación Social



Francisco Javier Piñana Conesa

Conocido artísticamente como Curro Piñana es Licenciado en Psicología, Máster en Investigación Musical y Doctor en Música por la Universidad de Murcia, actualmente ocupa la Cátedra de Cante Flamenco del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Entre sus Premios más importantes destacan el Primer Premio "Copa Teatro Pavón" concedida por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Primer Premio de Fandangos Mineros, Tarantas, Cartageneras, Mineras y Lámpara Minera en el Festival Internacional del Cante de Las Minas de La Unión o el Premio "Patriarca Flamenco 2016" entre otros muchos.

Fotografía de Miguel Peñalver

Francisco Javier Piñana Conesa

La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos

Cuadernos de Bellas Artes / 59

Colección Música



Sociedad Latina de
Comunicación Social

Sociedad Latina de Comunicación Social

Coordinador editorial

José Manuel de Pablos Coello

Cuadernos de Bellas Artes - Comité Científico

Presidencia

Dolores Schoch, artista visual

Secretaría

José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Cuenca (Ecuador)

María Arjonilla Álvarez

Universidad de Sevilla (España)

Antonio Bautista Durán

Universidad de Sevilla (España)

Atilio Doreste

Universidad de La Laguna
(España)

Sebastián García Garrido

Universidad de Málaga (España)

Carmen González Román

Universidad de Málaga (España)

Ricard Huerta

Universidad de Valencia
(España)

Natalia Juan García

Universidad de Zaragoza
(España)

David Martín López

Universidad de Granada, UGR -
Universidade Nova de Lisboa,
UNL (Portugal)

Maria Portmann

Universidad de Friburgo (Suiza)

Aida María de Vicente

Domínguez

Universidad de Málaga
(España)

Francisco Javier Piñana Conesa

Directores de Tesis
Dr. Álvaro Zaldívar Gracia
Dr. José Francisco Ortega Castejón

La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos

Cuadernos de Bellas Artes / 59

Colección Música



59- *La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos.*

Francisco Javier Piñana Conesa | curropinana@gmail.com

Editores de la colección: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo y Samuel Toledano

Diseño: Samuel Toledano

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Ilustración de portada: anónimo (1974), retrato de Antonio Piñana, padre (cantaor) y Antonio Piñana, hijo (guitarrista).

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal

- La Laguna (Tenerife), 2017 – Creative Commons

www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/sede.html

www.cuadernosartesanos.org/CBA.html

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA:

www.cuadernosartesanos.org/protocolo_CBA.html

Imprime y distribuye: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Precio social: 11,20 € | Precio en librería: 14,55 €

ISBN-13: 978-84-16458-72-1

D. L.: TF-1202-2017

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita

voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.



* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

A mis maestros, D. Antonio Piñana (padre e hijo)
A mi mujer, Helena y a mis hijos, Carmen Helena y Curro

Resumen

Partiendo de una selección de veinte estilos de tarantas, como ejemplos representativos de este canto minero, con esta tesis propongo una investigación artística sobre el proceso de montaje e incorporación al repertorio de un cantaor flamenco, así como de las decisiones interpretativas que se van adoptando, utilizando metodologías y herramientas propias de la etnografía y la autoetnografía, hasta culminar con una grabación discográfica de las mismas.

Palabras clave

Taranta, canto minero, investigación artística, etnografía, autoetnografía

Abstract

By choosing from a choice of twenty different styles of tarantas, representative of this style of miner song, with this dissertation I want to share my artistic research on the process of adoption and addition to the set list of any cantaor. Besides, I would like to bring forward the interpretative decisions that are being adopted, using different methodology and tools characteristic of ethnography and autoethnography and complete everything with the recording of these.

Keywords

Taranta, mining songs, artistic research, ethnography, auto ethnography

FORMA DE CITAR ESTE ARTÍCULO

PIÑANA CONESA, Francisco Javier (2017): *La taranta: una investigación Artística desde los procesos interpretativos*. Cuadernos de Bellas Artes 59. La Laguna (Tenerife): Latina.



Índice

A modo de prólogo [13]

Introducción [17]

1. Experiencia vital [17]
2. Temática de mi tesis [28]
3. Finalidad de la investigación [30]
4. Metodología [31]
5. Esquema general del trabajo [36]

1. Marco teórico [39]

1. La investigación sobre los procesos artísticos [40]

2. La investigación sobre los cantes mineros [53]

3. Los cantes de las minas [62]

3.1 Terminología [62]

3.2. Procedencia [64]

3.3. La taranta [68]

3.4. El toque por tarantas [77]

2. Propuesta de investigación [81]

1. Repertorio seleccionado [81]

2. Fuentes [85]

2.1. Fuentes primarias [85]

2.2. Fuentes secundarias [89]

3. Herramientas [89]

3.1. Entrevistas [89]

3.2. Grabaciones en vídeo [91]

3.3. Diario de campo [92]

3. Desarrollo de la investigación [95]

1. Una teoría general de la práctica interpretativa
flamenca [97]

1.1. Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos
repertorios [99]

1.2. Sobre las peculiaridades y características musicales
de las tarantas [104]

- 1.3. Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes [105]
- 1.4. Sobre la taranta como cante “libre” y su libertad expresiva [110]
- 1.5. Sobre los medios tonos y dinámica [113]
- 1.6. Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado [115]
- 1.7. Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos [119]
- 1.8. Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios [120]
- 1.9. Sobre la salida y temple [123]
- 1.10. Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas [124]
- 1.11. Sobre el orden de interpretación [126]
- 1.12. Sobre las condiciones vocales en las tarantas [128]
- 1.13. Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas [131]
- 1.14. Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso [136]
- 1.15. Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros [139]
- 1.16. Sobre la propuesta investigadora [142]
- 1.17. Sobre el concepto de improvisación en el flamenco [145]
- 1.18. Sobre la grabación discográfica [148]

2. La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico [148]

- 2.1. Sebastián Muñoz “El Pena”, ‘Ciento cincuenta testigos’ [150]
- 2.2. Antonio Grau, ‘Cuando a ti nadie te quiera’ [151]
- 2.3. Manuel Escacena, ‘Te compraré un refajo’ [153]
- 2.4. Niño de la Isla, ‘Trabajando en una mina’ [154]
- 2.5. Pepe el de la Matrona, ‘El alcalde de Guadix’ [155]
- 2.6. La Salerito, “Di a la guitarra que suene” [156]
- 2.7. Manuel Escacena, ‘Estoy pasando un verano’ [157]
- 2.8. Emilia Benito, ‘Taranta de la Gabriela’ [158]
- 2.9. El Cojo de Málaga, ‘A la oscura galería’ [159]
- 2.10. El Cojo de Málaga, ‘Eres hermosa’. Taranta de Fernando el de Triana [160]
- 2.11. El Cojo de Málaga, ‘Como la sal al guisao’ [161]
- 2.12. El Cojo de Málaga, ‘Soy piedra que a la terrera’ [162]
- 2.13. El Cojo de Málaga, ‘Nadie las sabe cantar’ [163]
- 2.14. Manuel Vallejo, ‘Le llaman Laura’ [164]
- 2.15. Manuel Escacena, ‘En el barco de tu anhelo’ [165]
- 2.16. José Cepero, ‘Cariño le tengo yo’ [166]
- 2.17. Fanegas, ‘Camino de las Herrerías’ [167]
- 2.18. Manuel Vallejo ‘Las llamas llegan al cielo’ [168]
- 2.19. Manuel Vallejo, ‘Los feos a la tartana’ [169]

- 2.20. Pepe Marchena, ‘Yo de ti me enamoré’ [170]
- 3. Los ensayos [172]
 - 3.1. Modelo de ficha de ensayo [173]
 - 3.1.1. Estructura general [174]
 - 3.1.4. Triangulando con la teoría [174]
 - 3.2. Cuestiones previas [175]
 - 3.3. Ensayo con Francisco Tornero [180]
 - 3.4. Ensayo con Antonio Muñoz [194]
 - 3.5. Ensayo con Antonio Piñana [203]
 - 3.6. Ensayo con Pepe Piñana [214]
 - 3.7. Cuestión final [225]
- 4. El disco [227]
- 5. Resultados de la investigación: de la teoría general a mi experiencia artística [232]

Conclusiones [243]

Bibliografía [243]

- 1. Referencias bibliográficas [253]
- 2. Bibliografía adicional [258]

Discografía [263]



A modo de prólogo a la tesis

SOBRE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN EL FLAMENTO: testimonios extraídos de algunas de las entrevistas realizadas a cantaores, guitarristas, bailaores y flamencólogos.

- **Manolo Sanlúcar:** “Todo lo que sea reflexión y opinión de personas que más o menos puedan mostrar ciertas experiencias es bueno. Lo que tratamos es ordenar las cabezas de quien se acerque al flamenco. Me parece que es muy interesante. Lo triste del caso es que no se haya hecho hasta ahora. Cuando yo me fui de profesional con 13 años con Pepe Marchena., había muchos artistas. Y entonces no había televisión y la gente se distraía hablando de flamenco. Esta cultura es maravillosa y cada persona tiene su manera de expresarse”.
- **Belén Maya:** “Me parece interesantísimo sobre todo en el canto. Hablar sobre los procesos artísticos es algo interesante porque no hay nadie que se lo haya planteado. Creo que le

puede abrir la cabeza a mucha gente, pero sobre todo a los críticos”.

- **Pepe Piñana:** “Me parece genial que una persona como tú, gran conocedor de estos cantes, puedas seguir trabajando sobre ellos. Es un trabajo muy interesante porque hoy día hay mucha información pero confusa. Creo que va a hacer posible que todo aquel que quiera acercarse a estos cantes tenga un trabajo bien hecho, con una coherencia interpretativa en el que se vean las cosas bien expuestas. Eso lo que hace es engrandecer el flamenco y el universo teórico de esta música, que a veces no es demasiado claro”.
- **Tomatito:** “No es porque seas mi amigo, pero gente como tú debería haber mucha. Para honrar la música flamenca y ponerla donde está, que está muy bien, pero debería estar mejor todavía y que la gente que se crea que el flamenco es una minoría que viera que está en los grandes teatros, que vea que hemos estado en el Lincoln Center, en el Carnegie Hall”.
- **Víctor Monge, Serranito:** “Me parece extraordinario, porque precisamente no se podría conservar la pureza sin llegar a estudiar profundamente cómo era el flamenco hace doscientos años; porque estos estudios serán la fuente para que otros artistas que vayan saliendo tengan más conocimientos. Para aportar hay que conocer lo anterior”.
- **Segundo Falcón:** “Todo lo que sea aportar... Y en este caso tú, que para mí es más fiable. Porque tú, aparte de los conocimientos, tienes la gran suerte de haberlo vivido y haberlo mamado. El artista es el que sabe de flamenco. Hoy día cualquiera llega y escribe un libro”.
- **Rocío Márquez:** “Maravillosa. Estamos en un momento en el que es muy necesaria. El flamenco ha entrado en el mundo académico. Te das cuenta de que hay muchos tópicos y creo que es necesario como contraargumento para dar pasos ade-

lante, tanto para el mundo del flamenco como para los aficionados”.

- **Arcángel:** “Me parece que debiera ser una tónica general. Unos por tiempo, otros por no apetencia, no lo hacemos. Pero creo que es lo que debiéramos hacer. Deberíamos gestionar nuestros propios recursos. Nosotros —y es uno de los grandes problemas del flamenco— no gestionamos nuestros propios recursos y problemas. Todo viene de una antigua creencia y es que las cosas cuando son razonadas parece que tienen menos arte. Si yo pienso en un cante y pienso cómo lo hago y le dedico mucho tiempo parece que tiene menos arte que alguien que lo haga en el momento. ¿Por qué? Entre otras cosas hay un conflicto muy determinante en el flamenco. Lo vendemos como algo libre y en verdad estamos cortándole las alas al pájaro. Son unas contradicciones tan potentes que no nos hacen avanzar”.
- **José María Velázquez:** “A mí me parece fundamental porque es un trabajo original y necesario. Además, tus planteamientos, tus preguntas van dirigidas hacia ámbitos que no suelen tocarse, no sé por qué. Y tú en este caso estás abriendo una línea de investigación, estás creando una manera de investigación que va a tener el día de mañana una repercusión, porque intentas llegar al meollo de la cuestión y no quedarte en una cosa muy superficial. Creo que estás abriendo una línea interesante”.
- **Norberto Torres:** “Me parece bien, porque se está razonando, observando el proceso creativo o recreativo desde una música de tradición oral para pasarlo a otra tradición que es la escrita. Es una reflexión sobre el trabajo previo y que el arte no es solamente una cuestión de inspiración, sino también de reflexión previa. Antes hay mucho trabajo, mucha reflexión, mucha búsqueda, muchos errores. Hay mucha angustia en el creador donde hay un largo camino”.

- **José Luis Navarro:** “Yo creo que es muy positivo porque se puede estudiar el flamenco desde muchas perspectivas. Yo siempre lo he hecho desde una perspectiva histórica, pero este otro enfoque propio de quien es el protagonista directo como es el artista, un cantaor, me parece que enriquece el mundo de la bibliografía flamenca”.
- **Fosforito:** “El cante ha tenido la dignidad que ha ido ganando gracias a gente como tú, a poetas, investigadores, aún equivocándose. Yo soy consciente de que somos cantaores del mundo. Tú, que eres universitario, que dedicas tu tiempo, tu pasión a dar categoría, a escribir, exaltas el flamenco y le das una categoría que merece. El flamenco es una música tan clásica como Beethoven. Lo que pasa es que fue una música muy denostada. Pero antes que todo eso, en los tablaos, en los cafés estuvo bien visto”.



Introducción

MI NOMBRE ES FRANCISCO JAVIER PIÑANA CONESA, soy cantaor profesional, conocido artísticamente como Currro Piñana y perteneciente a una de las familias flamencas más firmemente asentadas dentro del panorama musical actual, fuertemente ligada, además, al mundo de los cantes mineros: unos cantes que en la Región de Murcia sentimos muy nuestros.

1. Experiencia vital

A lo largo de mi carrera artística he aprendido y asimilado unos estilos musicales de especiales características musicales como son los cantes mineros, en un proceso que comenzó con las enseñanzas directas de Antonio Piñana Segado, mi abuelo. Él consagró gran parte de su vida artística a conservar un legado que a su vez le fue transmitido de forma directa por un artista clave en la historia de nuestros cantes, Antonio Grau Dauset, hijo del mítico Rojo el Alpargatero.

Por esta razón, conozco bien los modelos clásicos y, también por esto mismo, creo importante señalar que, en esta cadena de transmisión, cada eslabón refleja un momento concreto en la historia evolutiva de estos cantes que, según la época, han respondido a códigos y momentos expresivos estéticamente muy diferentes.

Blas Vega sostiene que mi abuelo jugó un papel muy importante en el desarrollo y definitiva consolidación de los cantes mineros en la historia más reciente, pues:

[...] tuvo la suerte de conocer a D. Antonio Grau y tomarle como referencia, maestro, y supo perfectamente recoger ese conocimiento, aprender esas formas que D. Antonio mantenía de forma particular e hizo aportes personales en cuanto a lo musical. Esa transmisión directa entre Antonio Grau y Antonio Piñana es la forma de que el legado antiguo del Rojo el Alpargatero no se perdiera, se transmitiera a las generaciones modernas y sirviera de trampolín, con las grabaciones que hizo Piñana y el impulso que supuso el Festival de La Unión, a todos estos cantes, con una trascendencia que se mantiene hasta nuestros días y que hoy tiene un reconocimiento internacional. En los inicios de este festival fue muy importante el papel que jugó Antonio Piñana. Formó parte de la organización y sobre todo [fue capaz de] de captar y de traer a artistas para que aprendieran estos cantes, y es una labor que hay que resaltar. De esta forma, muchos cantaores que eran ajenos a estos estilos empezaron a fijarse en ellos, a aprenderlos y a desarrollarlos y es lo que ha mantenido el auge que actualmente tiene el canto de las minas (Piñana Conesa, 2012: 63-64).

Junto a su hijo, mi padre, el guitarrista Antonio Piñana Calderón (puede verse ambos en la figura 1), registró una monumental obra discográfica centrada en los estilos mineros, que comenzó en el año 1964 y que se materializó en numerosos LP's para sellos tan importantes como *La voz de su amo*, *Odeón*, *Belter*, *Columbia*, *Polydor*

Triumph, *Fonogram* e *Hispavox*¹. Su labor, como la de otro cantaor imprescindible de la época como fue Antonio Mairena, con el que se le ha comparado en muchas ocasiones (como he oído personalmente y no sólo en mi entorno familiar), éste en relación a los cantes bajo andaluces, se desarrolló bajo la mirada atenta de una ortodoxia flamenca que se materializó en un respeto a ultranza de las formas clásicas establecidas hasta el momento. En ese sentido, ambos, Piñana y Mairena, recogieron como un legado el material musical que recibieron de sus maestros, y asentaron, en el caso de mi abuelo, lo que estaba más o menos disperso en la historia de los cantes mineros.



Figura 1: Antonio Piñana, padre (cantaor) y Antonio Piñana, hijo (guitarrista). Cartagena, ca. 1974.

Tuve, por tanto, la suerte de nacer en el seno de una familia de gran tradición flamenca. En un primer momento, mi aprendizaje en los secretos del cante comienza con las enseñanzas directas de mi abuelo. Se trata del período comprendido entre los siete años (nacé el 11 de noviembre de 1974), cuando canto por primera vez delante de él, y los quince, en 1989, año en que fallece.

¹ Sin ser una lista exhaustiva reseño las siguientes referencias: *Todo el cante de levante, todo el cante de las minas*. Hispavox, 1971; *Antonio Piñana*. Triumph, 1971; *El cante de las minas*. Hispavox, 1971 y 1977 o *Antonio Piñana Padre, Antonio Piñana Hijo*. Clave, 1968.

Hay un instante grabado en mi memoria. Recuerdo que llegué del colegio tarareando una canción infantil que nos habían enseñado y que, de forma totalmente espontánea, la entoné al llegar a casa dándole un cierto aire flamenco, introduciendo en la melodía giros flamencos característicos. Obviamente, el ambiente familiar era el más propicio para que, de manera natural, surgiera en mí una forma particular de sentir la música, expresándola al modo flamenco, al que me veía expuesto a diario a través del cante de mi abuelo y las guitarras de mi padre y mi hermano Pepe.

En esta etapa y antes de conocer aspectos que a lo largo del tiempo he descubierto esenciales, como el dominio del ritmo y del compás y, a través de ellos, la diferenciación de las principales variantes estilísticas del flamenco, inicié mi aprendizaje sobre la que yo considero una de los repertorios más complejos y de mayor dificultad interpretativa del flamenco: los cantes de las minas. Se trata de cantes no sujetos a compás, en los que el cantaor no dispone del abrigo y sostén que proporciona el componente métrico, y que requieren de un especial manejo de la voz así como una excelente memoria auditiva, pues los diferentes estilos que la integran la familia apenas se diferencian en pequeños matices. Por otra parte, hay que ser capaz de interiorizar la gran carga dramática de sus letras a fin de expresarlas correctamente.

Podría pensarse que este grupo de cantes, con su dificultad melódica y la emotividad de sus coplas resultaría una combinación algo extraña para un niño de siete años. Quizás no fueran la vía más apropiada de iniciar mis estudios sobre esta música, pero lo cierto es que ese día llegué entonando una canción y, lo que comenzó como un juego, se convirtió en un momento clave en mi desarrollo posterior como artista, pues captó la atención de mi abuelo, que se tomó muy en serio mi aprendizaje. Los años que trabajé junto a él, hasta su fallecimiento, fueron fundamentales en mi formación como cantaor. En ellos fui atesorando poco a poco lo mucho que me enseñó y otras cosas que, de forma casi intuitiva, conjuntamente forman los secretos de unos estilos que, con el tiempo, dejaron de serlo para mí.

Mi iniciación en los cantes mineros fue a través de la imitación, en el sentido literal de la palabra. Para un cantaor de flamenco, imitar consiste en reproducir de la forma más fidedigna y ajustada posible el modelo melódico que se quiere aprender. En esta fase de aprendizaje directo con mi abuelo, pasaba mucho tiempo repitiendo de forma una y otra vez los cantes, reparando en las peculiaridades de cada uno de los tercios, o incisos melódicos, que los integran.

Copiaba la letra de cada uno de ellos y, a partir de ella, trataba de reproducir el modelo que mi abuelo me brindaba. En mi libreta, sobre las letras, cual si de una partitura se tratara, anotaba minuciosamente, valiéndome de una simbología primaria pero efectiva, las inflexiones o los giros melódicos característicos de cada estilo. Lamentablemente no he conservado ninguna de esas anotaciones, aunque no están lejos de las que aún hoy uso y que vienen reflejadas en el diario de campo.

Durante este periodo de formación, solía tener sesiones diarias de una hora con mi abuelo en las que el esquema, simple, solía ser siempre el mismo. En primer lugar, él me cantaba el cante completo en cuestión, y me apuntaba algunas consideraciones teóricas. Se detenía en explicarme el sentido de las letras, lo que quería expresar cada una. Eso me ayudó mucho porque comprendí que, de algún modo, tenía que esforzarme por interpretar, hacer creíbles unas letras que, en muchas ocasiones, no terminaba de entender.

Después, íbamos tercio a tercio hasta que terminaba por aprenderlos. Una vez que tenía el cante asimilado, se incorporaba el guitarrista, y volvía a cantarlo con acompañamiento. La figura 2 recoge uno de estos momentos, en el que mi padre me acompaña a la guitarra.

Profundicé en el conocimiento de los distintos tipos de salida, entendido este término en su sentido flamenco: unas fórmulas melódicas que, habitualmente, se cantan antecediendo al cante, y que sirven de preparación y como temple para el cantaor. De este modo, aprendí que fundamentalmente existen tres tipos de las referidas salidas, asociadas a su vez, a tres estilos claves: de cartage-

neras, de tarantas y de mineras. En el resto de los estilos mineros, o no se empleaba salida o, si de hacerse, se amoldaban a cualquiera de los tipos señalados anteriormente.



Figura 2: Curro Piñana y Antonio Piñana (Cartagena, 1984).

En esos años, llegué a adquirir un conocimiento profundo de los principales palos (estilos) que mi abuelo englobaba bajo la denominación de “cantes de Cartagena y La Unión”. Entre ellos estaban: la cartagenera del Rojo y la cartagenera grande, las mineras del Rojo padre y del Rojo hijo, la levantica, los fandangos mineros, la taranta cante matriz, la taranta de Cartagena, el verdial minero y la malagueña cartagenera. Durante su estudio, a través del que conseguí asimilar los patrones melódicos básicos de estos cantes, mi abuelo no me permitió en ningún momento variar absolutamente ninguna nota. Tuve que aprenderlos todos, como se suele decirse, “al dedillo”.

Vista con retrospectiva, he de decir que fue una etapa dura, llena de dudas por mi parte y con más de un cabreo, por la de mi abuelo. En cualquier caso, he de reconocer que, de no haberme amoldado y haberla superado, no hubiera llegado a convertirme en el cantaor que hoy soy. Al fin y al cabo, para mí supuso el camino para conocer los cimientos que sustentan a la familia de los cantes mineros, posibilitándome adquirir una base sólida y un profundo conocimiento de ellos. Y gracias a ella, tuve un merecido estímulo, mi primera intervención en el programa de TVE “La buena música”.

sica de los flamencos²”, que se grabó en diciembre de 1984 y en el que interpreté el primer canto que me enseñó mi abuelo, la cartagenera del Rojo; con esta letra:

*Paco el Herrero,
[porque había sí] en la calle de Canales,
donde cantaba Paco el Herrero,
lo acompañaba Chilares,
el Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.*

Tras el fallecimiento de mi abuelo, en noviembre de 1989, dio comienzo un segundo período de aprendizaje, en el que la figura clave fue mi padre, Antonio Piñana Calderón. Antes que guitarrista, fue de niño cantaor, lo que supone una gran ventaja cara a la enseñanza del flamenco. Además, posee un profundo conocimiento del acompañamiento de los cantes mineros pues, durante de la mayor parte de la carrera profesional de mi abuelo, lo acompañó con su guitarra.

De este modo, desde los quince años y hasta que me concursé y obtuve mi primer premio, el “Melón de Oro” del Festival Flamenco de Lo Ferro (1992), aprendí a cantar con guitarra y a conocer en profundidad las posibilidades de mi voz, su tesitura, así como las tonalidades y toques característicos del flamenco.

Empecé a ser consciente de mis propias facultades y a conocer también los registros idóneos en los que interpretar cada uno de los estilos mineros, teniendo en cuenta buscar siempre la brillantez vocal.

El aprendizaje junto a mi padre fue clave en mi formación ya que, además de lo dicho, conseguí dominar también lo que yo deno-

² El vídeo con mi intervención puede verse en el siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=IPsW2jLfocA>.

mino los “quiebros” melódicos del cante, entendiendo por estos un recurso vocal a modo de inflexiones que se producen sobre ciertas notas, y, a través de los cuales, fui aprendiendo a realizar los típicos adornos flamencos, y también a controlar las caídas de semitono tan características de los cantes mineros. Con mi padre, amplié también mi conocimiento del repertorio estilístico minero, incorporando cantes como la murciana, la sanantonera, el cante del trovo, el taranto y los cantes de *madrugá*.

En esta segunda etapa de mi formación, sentí curiosidad por estudiar cómo habían ido evolucionando estos cantes desde sus orígenes, por lo que comencé a escuchar y complementar mi aprendizaje con la discografía existente, lo que me permitió ampliar mi visión de los cantes mineros a través de las interpretaciones de los grandes maestros. Incidí mucho en el estudio pormenorizado de las variaciones melódicas según estilos e intérpretes. Por otra parte, me llamó la atención la posibilidad de cantar enlazando determinados tercios en un solo arco melódico, lo que me llevó a profundizar en la adquisición de técnicas básicas de respiración, que me permitieran una correcta ejecución.

Realizaba un estudio de cada cante desmenuzándolo por tercios o frases melódicas. Me enfrentaba así a pequeñas unidades de trabajo, que me permitían entender y trabajar desde los más pequeños detalles a los más significativos. Me preocupé también por conseguir una correcta dicción, de manera que las letras de los cantes fueran inteligibles en mis interpretaciones. Volviendo la vista atrás, valoro ahora de manera consciente el esfuerzo realizado y comprendo que ese aprendizaje fue importantísimo en mi forma de elaborar y fomentar una búsqueda personal en la forma de expresar el cante. Todavía hoy es frecuente escuchar el reproche que se hace a muchos cantaores, pues resulta muy difícil entender qué dicen cuando cantan, algo que probablemente ocurre pues se da más importancia al sonido que a su articulación.

Sobre los cantes mineros existe, afortunadamente, una abundante producción discográfica, en la que participaron los grandes maestros que estructuraron y definieron estos estilos. De este modo, pude escuchar y guardo especial recuerdo de Antonio Chacón,

Escacena, Marchena, Joaquín Vargas Soto “Cojo de Málaga” y Antonio Grau. A través de los discos, aprendí a diferenciar convenientemente la gran diversidad de características vocales asociadas a estos cantes (velocidad, peso, falsete, *vibrato*, dulzura, nasalidad, brillo, potencia y rugosidad³). Esto me llevo a preocuparme por conseguir un adecuado uso de los resonadores, en función de la colocación de la voz y el timbre que requería cada parte del cante. Al mismo tiempo, traté de jugar con la dinámica, con el contraste de intensidades sonoras, huyendo de interpretaciones planas. En definitiva, este periodo fue esencial para ir poco a poco acuñando una personalidad artística propia.

A partir de 1992 y hasta la actualidad, entro en lo que podría denominar un tercer período, en el que el aprendizaje se produce a través del contacto con otros maestros y, sobre todo, basándome en mi propia experiencia. Tras un trabajo personal y que exponía con mayor frecuencia a través de conciertos y actuaciones, me dediqué a desarrollar y adquirir una correcta memoria auditiva que me permitía el control permanente de la afinación, una cuestión que me ha preocupado enormemente.

Cuando abordaba el estudio de un cante concreto, procuraba hacerlo escuchándolo interpretado por distintos cantaores. Me fijaba en elementos tales como el tono, la intensidad y el ritmo de la voz, intentando imitar las cualidades sonoras de otras voces flamencas, por lo que repetía una y otra vez una determinada versión hasta que lo reproducía tal y como estaba en el modelo original.

En este momento, y tras considerar que poseía una base sólida en el conocimiento del repertorio estilístico minero, comencé a presentarme a concursos y festivales de renombre, en los que conseguí importantes galardones. Entre ellos cabe destacar los primeros premios en todas las modalidades de cantes mineros y, finalmente,

³ Para más información podemos ver las características vocales que sobre la voz flamenca desarrolla Alba Guerrero en su estudio sobre la técnica vocal flamenca en

<http://www.albaguerrero.com/wp-content/uploads/2014/12/Tec.vocal-cante-2011.pdf> [consultada el 12 de mayo de 2016].

la Lámpara Minera en el Festival Internacional de las Minas de La Unión, (1993 en la modalidad de tarantas, 1996 en la modalidad de fandangos mineros y 1998 en las modalidades de cartageneras y mineras); Primer premio y Sol de Oro en el Concurso Nacional “Ciudad del Sol” de Lorca; Primer premio y Aladroque de Oro en el Concurso Nacional de Cante por Cartageneras (1993); la Copa Teatro Pavón para jóvenes figuras del flamenco, concedida por el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1997); el Premio Nacional “Flamenco Activo” en Úbeda (2006); o el reciente premio “Patriarca flamenco” otorgado por la Cumbre flamenca de Murcia (2016). Todos ellos vienen, de alguna forma, a culminar mi labor como intérprete y cantaor especialista en esta parcela del flamenco.

Por otra parte, en mi formación ha sido fundamental conocer a grandes maestros a los que he seguido y con los que he tenido el honor y la suerte de compartir innumerables veladas y reuniones, a través de las cuales, he ido completando mi visión y mi afición al flamenco. Destacar en este sentido a mi admirado y querido Juan Ramírez Sarabia “Chano Lobato” (ver figura 3). Otros maestros de los que he aprendido personalmente y que son grandes intérpretes de los cantes mineros son Manolo Romero, lamentablemente fallecido a finales de los noventa, y Antonio Ayala “El Rampa”.

En este tercer período he realizado todas mis grabaciones discográficas, en las que siempre han tenido un lugar especial los cantes mineros. De todas ellas, y por ser de especial relevancia en este trabajo, destacaría mi doble álbum “Antología del cante minero”, grabado en el año 2011 para el sello discográfico *Maison des Cultures du Monde* (París) y en el que a modo de homenaje a mis maestros, grabé veintiocho estilos con una gran variedad de guitarristas y por el cual me otorgaron dos primeros premios al mejor disco del año, uno concedido por el Festival de La Unión y otro en la IV Edición de los Premios de la Música Independiente, organizados por la Unión Fonográfica Independiente (UFI).



Figura 3: Curro Piñana y Chano Lobato (Ceutí, 2003).

Para poner fin ya a estos breves apuntes autobiográficos, me gustaría resaltar la suerte que he tenido de nutrirme de unas fuentes musicales fuertemente asentadas en la tradición minera. Tras un primer momento de exposición a la transmisión oral, vía directa con mi abuelo, sentí pronto la inquietud de ahondar más en mi proceso de formación, para lo que acudí a otros modelos: los grandes maestros del canto minero antes referidos. Todo ello en un proceso en el que, sin perder de vista esos firmes referentes, no he dejado de buscar y dejar salir mi propio yo como artista, explorando siempre nuevas formas de expresión.

En la actualidad, ejerzo como docente de canto flamenco en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, desempeñándome también como cantaor en la asignatura de Cuadro Flamenco y teniendo a mi cargo las asignaturas de Historia, Repertorio, Estética y Sociología del Flamenco.

Además, algo hasta no hace mucho poco frecuente en el mundo del flamenco, poseo formación académica universitaria: soy titulado en Psicología por la UNED y, de otro lado, he realizado el Máster en Investigación Musical que se imparte en la Universidad de Murcia.

2. Temática de mi tesis

En resumen, con esta breve tarjeta de presentación, y sin ningún atisbo de vanidad, lo que he pretendido es poner de relieve las condiciones de partida con las que he afrontado la realización de mi tesis doctoral, así como la estrecha vinculación con el tema que en ella desarrollo. Ésta lleva por título *La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos* y ha sido dirigida de forma conjunta por los doctores D. José Francisco Ortega Castejón, de la Universidad de Murcia, y D. Álvaro Zaldívar Gracia, del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

El trabajo que presento supone continuar la línea ya abierta en mi Trabajo Fin de Máster titulado *La taranta regresa a la mina: una investigación sobre los procesos artísticos* (Universidad de Murcia, septiembre de 2012). El resultado, satisfactorio para mí, me animó a profundizar en ella, planteándome la posibilidad de afrontar una tesis doctoral en la que pudiera desarrollar un estudio y reflexión de mayor calado. Esto a pesar de las obvias limitaciones de tiempo a las que, por mi profesión docente y mis compromisos artísticos, sin olvidar los familiares, he tenido que hacer frente.

Antes del citado trabajo, durante el curso académico 2009-2010, asistí al seminario titulado “Estudios e implantación del sistema europeo de transferencia de créditos en los estudios superiores de música”, en el que el Dr. Zaldívar expuso una serie de principios en los que, a su juicio, los estudios artísticos superiores debieran basarse, para desarrollar así una metodología de trabajo propia que aplicar en futuras labores investigadoras.

En su ponencia planteaba una serie de preguntas y respuestas a propósito de la llamada investigación sobre los procesos artísticos, a la vez que resaltaba la importancia que el valor experiencial, particularmente en lo que atañe a las acciones artísticas, tiene para el conocimiento. Mantenía también que, sin olvidar el componente necesariamente subjetivo de tales experiencias, es preciso aplicar también el rigor y la coherencia necesarios a fin de asegurar en todo momento la transparencia y la eficaz comunicabilidad de los resultados.

Cuando me planteé la posibilidad de acceder a los estudios de doctorado, ya tenía claro que mi trabajo consistiría en una investigación sobre mi práctica artística como cantaor flamenco. De este modo, los frutos obtenidos me serían útiles como forma de seguir profundizando en el conocimiento, aprendizaje e interpretación de sus formas estilísticas.

Coincido con Moltó Doncel (2016) cuando afirma que somos los propios artistas y profesionales los que a través de nuestras propias disciplinas, bien tengan relación con la creación artística en sí o con la docencia, los que debemos liderar una nueva corriente centrada en la relación entre la práctica y la investigación. Y soy consciente también de las reticencias que pueden surgir en algunos miembros de la comunidad científica a la hora de aceptar una investigación con un gran peso del elemento cualitativo o, por qué no decirlo, donde la subjetividad tiene su espacio. Pero, aun alejándose del paradigma positivista que considera necesaria la separación entre el sujeto que observa e investiga y el objeto observado y sobre el que se investiga, cada vez más hay más voces autorizadas que no solamente aceptan este tipo de investigaciones sino que las comparten e incluyen en sus ámbitos de investigación. En este sentido, tal y como señala Gómez Muntané, se debería

[...] contemplar académicamente un adecuado y profundo trabajo crítico creativo y/o centrado en la interpretación como una investigación propia, plenamente acreditada y distinta de la investigación musicológica, pero no menos exigente y necesaria (Gómez Muntané, 2006: 84).

En suma, con la realización de mi tesis doctoral, y partiendo de mi formación académica y profesional, pretendo llevar a cabo una investigación con la que cubrir ámbitos aún no transitados por la investigación flamencológica actual. Por otra parte, dada mi condición de artista práctico en ejercicio, incido con ella en una línea de investigación centrada en los propios procesos artísticos que lleva al espacio de la interpretación artística algunas de las metodologías y técnicas ya aceptadas en otras disciplinas universitarias, como son la antropología, la investigación basada en las artes o la etnografía educativa entre otras (Zaldívar Gracia, 2012).

Antes de pasar al siguiente apartado, me gustaría aclarar que, al tratarse de un trabajo de investigación de orientación autoetnográfica, he optado de forma deliberada por hablar explícitamente en primera persona para dar coherencia a lo expuesto, pues yo mismo soy a la vez el principal sujeto y objeto de la investigación, ya que parto de mi propia experiencia: un reto exigente que asumo por necesidad en tanto que yo mismo soy soporte de muchos de los conocimientos requeridos en mi investigación.

3. Finalidad de la investigación

Dado que mi trabajo implica una investigación desde mi proceso artístico, esto me obligará a realizar un importante ejercicio de introspección. A través del mismo, daré cuenta de mi experiencia en el montaje de una serie de cantes. Y lo haré despojándome en la medida de lo posible de cualquier tipo de vanidad, aprovechándome de mis conocimientos y experiencias como artista.

Partiendo de una selección de veinte modalidades de tarantas, escogidas como ejemplos representativos de este estilo minero, narraré el proceso de montaje y las decisiones interpretativas que iré adoptando, utilizando metodologías y herramientas propias de la etnografía y la autoetnografía, hasta culminar con una grabación discográfica de las mismas. La estructura de nuestra tesis replica hasta cierto punto, como dicen de su libro Velasco y Díaz:

El modo de acceso al conocimiento propio de la etnografía. Procede ilustrando lo más general mediante la descripción detallada de lo concreto (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 12).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, los objetivos que me marco con mi trabajo son los siguientes:

- En primer lugar, y en mi condición vital de cantaor en activo, la investigación se propone, tras un minucioso estudio del repertorio estilístico minero conservado en la discografía, seleccionar, estudiar e incorporar a mi reperto-

rio veinte estilos de tarantas, moldeándolas acorde a mi personalidad artística y creadora.

- En segundo lugar, que es primero como obligación metodológica etnográfica, para cumplir con la antes citada ilustración de lo general mediante la descripción de lo concreto, he de elaborar lo que sería una primera aproximación teórica a los procesos de trabajo de un cantaor flamenco, así como sus reacciones a la hora enfrentarse a nuevos repertorios. Esto requerirá registrar minuciosamente todo el proceso artístico y contrastarlo con otras fuentes a fin de validarlo. En cualquier caso, el fruto que se derive de este trabajo supondrá para mí un motivo de enriquecimiento en mi faceta como artista.
- En tercer lugar, y como una aportación instrumental concreta, he de diseñar una ficha de ensayo que sirva como modelo de protocolo de registro de la experiencia artística en el proceso de montaje de un cante.

Los objetivos de esta investigación podríamos sintetizarlos en la formulación de una hipótesis inicial que sería la siguiente: respetando los patrones melódicos originales, así como las características propias de los primitivos cantes por tarantas, es posible su recreación actual, manteniendo el conjunto de elementos definitorios que ayuda a distinguir unos de otros, e incorporando también una necesaria individualidad propia del artista.

4. Metodología

Dos de las acepciones que sobre la palabra metodología nos presentan Rojas, Fernández y Pérez, son las siguientes:

[...] 1. En un sentido amplio, definimos metodología como el estudio de los métodos. Etimológicamente: *logía* proviene del griego *logos* que significa palabra, discurso o tratado sobre. Por su parte *método* deriva de las raíces griegas *metá* y *odos*: *metá* (hacia, a lo largo) es una preposición que da idea

de movimiento y todos significa camino. 2. En un sentido restringido, se aplica el concepto de metodología como la manera o conjunto de pasos que tenemos a la hora de aplicar una determinada programación, proceso o técnica. Existen otras palabras y conceptos más adecuados que metodología para referirse a esta idea como son método, planificación y/o diseño (Rojas et al., 1998: 18).

Metodología se puede definir como la descripción, el análisis y la valoración crítica de los métodos de investigación. Así pues, la metodología es el instrumento que enlaza el sujeto con el objeto de la investigación, sin ella sería imposible llegar a la lógica que conduce al conocimiento científico. También podemos decir que el método es el conjunto de procedimientos lógicos a través de los cuales, se plantean los problemas científicos y se ponen a prueba las hipótesis y los instrumentos de trabajo investigados (Anguera, 1989).

En esta tesis voy a utilizar una variada nómina de metodologías, que van desde las propiamente etnográficas y autoetnográficas hasta las histórico-sociológicas y analítico musicales.

Para la realización de mi investigación, el método etnográfico es el que me proporciona la oportunidad de asimilar y entender mi experiencia personal en torno a una tarea investigadora concebida desde el arte. Valiéndome de las herramientas inherentes a este método puedo observar y participar en cada una de las sesiones de ensayos realizadas con los guitarristas acompañantes. Por otra parte, me brindan la posibilidad de asumir diferentes perspectivas, partiendo de la del cantaor con cierta experiencia en el repertorio de los cantes mineros hasta la del entrevistador, que me hace sentir en todo momento la necesidad de abastecerme de la mayor cantidad de información posible para comprender mejor la investigación sobre mi propio proceso artístico. En suma, el método etnográfico, en su crítico contraste permanente entre lo que el informante piensa (entrevista) y lo que el investigador comprueba que hace (observación), me permite tomar parte consciente en cada una de las fases de mi investigación a través de las notas y

registros con las que pretendo asimilar todo lo acontecido de la forma más completa posible.

Esto último sin duda, permite situarme en un terreno que va más allá de la objetividad. Tal y como señalan Velasco y Díaz de Rada:

En la medida en que los *objetos* del etnógrafo son discursos y acciones sociales llevadas a cabo por personas, la etnografía redefine la objetividad como intersubjetividad. En la producción de sus datos, el etnógrafo escucha y mira atentamente lo que los agentes sociales dicen y hacen para extraer una idea de la diversidad de puntos de vista y de prácticas que inciden en la construcción de una vida en común (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 218).

Por otra parte, mi trabajo participa del método autoetnográfico que satisface la necesidad de escribir desde dentro del entorno que está siendo estudiado, y permite el empleo de metodologías propiamente etnográficas como la observación y las entrevistas múltiples. El uso más común del término es desde las ciencias sociales, y está habitualmente vinculado con una investigación etnográfica en la cual el sujeto investigador estaría plenamente integrado en el campo. Mientras que la etnografía es un método cualitativo de investigación que describe fenómenos sociales humanos basados en un trabajo de campo, la autoetnografía sería un método en el que el investigador es el objeto y el sujeto de la investigación en el proceso de escritura de su propio componente narrativo. Como señala Carolyn Ellis:

la autoetnografía se convierte en “investigación, relato, historia y método que conecta la autobiografía y lo personal con lo cultural y lo social” (Ellis, 2004, citado por Romero Luis, 2010: 237)

La autoetnografía exige autorreflexión ya que implica hablar desde uno mismo; se trata de ser etnógrafo de mí mismo. Por tanto, soy consciente de la importancia de llevar a cabo una constante actitud crítica, analítica y reflexiva a lo largo de mi proceso artístico (Guerreiro, 2014). En mi tesis pretendo utilizar una metodología auto-

etnográfica para poder entrar en un constante diálogo entre mi propia perspectiva como cantaor, con las perspectivas de otros cantaores. De esta forma, pretendo comparar constantemente situaciones y aspectos que desde una normalidad, se han considerado como válidos a la hora de entender el trabajo de un cantaor de flamenco en torno a la preparación de nuevos repertorios. La autoetnografía exige autorreflexión ya que implica hablar desde uno mismo; se trata de ser etnógrafo de mí mismo. En este volver hay un tercer elemento que es lo que se sabe, siente o piensa de un modo colectivamente consensuado más o menos mayoritario. Ese tercer elemento es la teoría sobre la práctica interpretativa de un cantaor de flamenco y que expondré en el capítulo dedicado al Desarrollo de la Investigación, y en la extraeré las conclusiones que de forma mayoritaria y/ minoritaria me proporcionen las entrevistas realizadas a las fuentes.

Tengo presente que mi trabajo de investigación adquiere un mayor sentido al considerar que, en la tarea de incorporación a mi repertorio de veinte cantes por tarantas, voy a poder relacionarme de forma activa junto al resto de músicos compartiendo un mismo lenguaje musical y artístico, e intentaré respetar y compartir al máximo cada una de las actitudes y conductas, ya que todos pertenecemos al mismo ámbito musical del flamenco. Desde la perspectiva de la etnografía, en los papeles que adopto como cantaor y entrevistador se codificará la información que pretendo obtener y para ello tendré que asimilar correctamente la posición que ocupo en cada parte del desarrollo de mi investigación. Mediante la perspectiva autoetnográfica, la experiencia personal y la del resto de los perfiles de informantes que intervienen a lo largo de mi proceso artístico se convierte en un trabajo científico de observación participante (acreditado y aceptado desde la antropología pero hoy no sólo vigente en ella) en el que pretendo refutar, confirmar o matizar lo que se dice en torno al ámbito de investigación en el que me veo inmerso y lo que yo expongo mediante el componente narrativo de mi experiencia.

Con este planteamiento se trata de conseguir que mi experiencia contraste permanentemente con lo que consideraríamos una teoría

sobre cómo trabaja un cantaor de flamenco. Esto significa que no sólo me baso en la forma narrativa en torno a mi experiencia sino que, de alguna forma, enriquezco la teoría.

Mediante la perspectiva autoetnográfica pretendo estar en un permanente discurso y conexión entre lo individual (mi propia experiencia) y lo social.

Para alcanzar esa meta soy consciente de la necesidad de transparentar al máximo todo el proceso artístico favoreciendo así la comunicabilidad de los resultados obtenidos y que, de esta forma, pueda servir de consulta a los estudiosos y artistas prácticos del flamenco. Tal y como señala Zaldívar:

Se trata de romper el tabú de una actividad práctica artística, creativa o “performativa”, entendida como poético misterio, magia anticientífica o romántico rincón de lo inefable, en suma, como todo lo contrario a la investigación en su sentido científico más amplio y positivo [...] debemos encontrar vías adecuadas para que la creación y la “recreación” artísticas puedan ser críticamente analizadas, haciendo accesibles sus procesos y proponiendo así conclusiones eficaces para la comunidad científica (Zaldívar Gracia, 2006: 94).

Llegados a este punto, considero oportuno señalar la distinción entre los aspectos *etic* y *emic*⁴ (Pike, 1967) de una investigación de sesgo etnológico. Ambos conceptos aluden a la diversidad de planos en los que me he tenido que situar para comprender mejor el papel que he desempeñado como sujeto y objeto de mi investiga-

⁴ Se trata de aplicar la propuesta del lingüista Kenneth Pike difundido en el ámbito social entre otros por Marvin Harris, con cierto acercamiento a la música por medio de Jean Jacques Nattiez. Una descripción *emic*, o émica, es una descripción en términos significativos (conscientes o inconscientes) para el agente que las realiza. Así por ejemplo una descripción *emic* de cierta costumbre de los habitantes de un lugar estaría basada en cómo explican los miembros de esa sociedad el significado y los motivos de esa costumbre. Por otro lado, el aspecto *etic*, lo proporcionaría la descripción de los hechos observados por cualquier observador desprovisto de cualquier intento de descubrir el significado que los agentes involucrados le dan.

ción; lo que se denomina observación participante. Se trata de los aspectos que son inherentes y comprensibles desde dentro de una determinada manifestación cultural, en mi caso, del flamenco. Es por ello, que desde el plano *emic* del cantaor y a través de los ensayos, trato de recoger aquellas impresiones y comentarios que forman parte de una actividad común, basados en un entendimiento mutuo y compartido en todo momento. Trato de adquirir así un mayor conocimiento de las características propias, inherentes al músico y cantaor flamenco en su labor interpretativa y de conocimiento del flamenco, y en concreto de los cantes mineros. Por otro lado, la visión *etic* será aquella que reflejen trabajos desde fuera de la práctica interpretativa flamenca que, a veces coincidirán y otras no, con las que me proporcionarán las observaciones y conclusiones que, desde el plano de la etnografía, pretendo obtener a lo largo de las entrevistas. En este sentido, he tenido que situarme desde el rol de entrevistador intentando obtener una información de la forma más rigurosa sin contaminar, en la medida de lo posible, las respuestas de los guitarristas, cantaores, bailaores y flamencólogos.

5. Esquema general del trabajo

Para concluir este primer capítulo introductorio, mencionaré y explicaré brevemente cuáles son los capítulos a seguir en el presente trabajo. El segundo de ellos lo he denominado Marco teórico, en el que ofrezco un resumen crítico de aquellas cuestiones que han sido fundamentales en mi autoformación, por un lado, en lo que respecta a la investigación sobre los procesos artísticos, y por otro, en torno a la investigación sobre los cantes mineros en general y sobre la taranta en particular. Para finalizar este capítulo, presento a modo de fundamentación teórica una información general en torno a los cantes mineros y más concretamente al cante y al toque por tarantas.

El tercer capítulo se denomina Propuesta de la investigación, y en él presento el repertorio elegido de las tarantas, así como las fuentes y herramientas utilizadas en el desarrollo de mi trabajo. El

cuarto capítulo es Desarrollo de la investigación, y está compuesto por cinco apartados. El primero se titula *Una teoría general de la práctica interpretativa flamenca*, en el que establezco un mapa categorial a través de una serie de elementos con los que pretendo triangular mi experiencia en torno a mi proceso artístico con la de una muestra significativa de cantares, guitarristas, bailaores y teóricos del flamenco. El segundo lo he denominado *La primera escucha*, en el que realizo un primer contacto con las tarantas seleccionadas y mediante una escucha atenta, llevo a cabo un trabajo individual atendiendo a diferentes aspectos expresivos y formales. El tercero se denomina *Los ensayos*, con él me centro en los ensayos pertinentes con los músicos y comienzo a trabajar sobre cada una de las tarantas seleccionadas y sobre su montaje e incorporación a mi repertorio. Asimismo, incluyo la estructura que he decidido seguir a modo de ficha de ensayo con los elementos detectados en la teoría y con los que llevo a cabo el modelo triangular elegido. El cuarto lo he denominado *El disco*. Me dispongo a la preparación, puesta a punto y grabación discográfica de las veinte tarantas con la que finalizo mi tesis y con la que pretendo mostrar la materialización del proceso de incorporación de estos cantes a mi repertorio. El quinto son los resultados de la investigación y lo he denominado *De la teoría general a mi experiencia artística*. En él muestro los resultados de la triangulación realizada en una tabla comparativa donde voy conectando los dieciocho elementos detectados en la teoría con mi propia experiencia a lo largo del proceso.

En el quinto capítulo se recogen las Conclusiones, en las que hago referencia a los conocimientos adquiridos y con las que pretendo valorar el grado de cumplimiento de los objetivos planteados y dar respuesta a la hipótesis formulada en la finalidad de la investigación.

En el sexto y séptimo capítulos, Bibliografía y Discografía respectivamente, hago un listado de las referencias bibliográficas y discográficas utilizadas a lo largo del desarrollo de mi tesis doctoral.



Marco teórico

ESTA TESIS AFECTA A DOS CAMPOS que convergen en la investigación que llevo a cabo, como son, en primer lugar, la investigación sobre los procesos artísticos desarrollada por los propios músicos como fuentes esenciales para ese conocimiento artístico experiencial y que resulta del máximo interés para la mejora de la propia práctica interpretativa de los artistas/investigadores. En segundo lugar, la investigación sobre el repertorio minero en general y en particular sobre el cante por tarantas, desarrollada no sólo por parte de artistas prácticos sino también críticos, flamencólogos y musicólogos, que se interesan tanto por los aspectos técnicos musicales como los literarios, históricos, sociológicos, etc. Todo ello, movido por mi propia necesidad de aprender y profundizar en un método que me ha proporcionado el bagaje de conocimientos básicos para afrontar la realización de este trabajo. De ambos campos, hay en la actualidad, una relativa abundancia de trabajos; los más relevantes se citan en la bibliografía.

En este apartado me voy a referir al estado actual de la investigación sobre el tema que es objeto de mi tesis doctoral. Para ello, expondré por un lado, las líneas de investigación principales en los trabajos, artículos y tesis doctorales más significativas en torno a la investigación sobre los procesos artísticos, y por otro, en lo que respecta a la investigación sobre los cantes mineros en general y sobre la taranta en particular. Del estudio de esas aportaciones, que serán adecuadamente comentadas en este apartado, se deduce no sólo una mejora formal y metodológica de la propuesta de la presente investigación sino, sobre todo, la confirmación de que en esta tesis se propone una investigación innovadora y coherente.

1. La investigación sobre los procesos artísticos

A fin de documentarme, he realizado una búsqueda en las bases de datos de [Jstor](http://www.jstor.org) y [Teseo](http://www.educacion.es/teseo)⁵. No he encontrado, sin embargo, ninguna tesis ni trabajo de investigación que se ocupe de las tarantas, ni de nada relacionado en general con el flamenco desde el punto de vista de la investigación sobre los procesos artísticos.

Con respecto a esta línea de investigación, son numerosas las investigaciones que tratan sobre la etnografía, la autoetnografía y su aplicación al arte, y la investigación sobre los procesos artísticos. Como referentes principales he encontrado una valiosa información en trabajos como los de Feliu (2007), Hernández Hernández (2006 y 2008), Herrero Rodes (2008), Magraner Moreno (2011 y 2012), Moltó Doncel (2016), Ramos Riera (2011), Romero Luis (2010), Velasco y Díaz de Rada (1997) y Zaldívar Gracia (2005, 2006, 2008, 2010 y 2012).

Por otro lado, y teniendo en cuenta mi situación como docente de un centro de enseñanza artística superior, me interesan también aquellos trabajos que tratan la situación actual de la investigación

⁵ Véase www.jstor.org y www.educacion.es/teseo. Se han hecho búsquedas con las siguientes palabras clave: flamenco, cante de las minas, taranta, proceso artístico, investigación artística. [consultas realizadas durante el mes de mayo de 2016]

artística en los conservatorios. En este sentido, hay una serie de obras colectivas entre las que se encuentran las de: Calvo y Labrador (2011); De la Calle y Martínez (2011) o López Cano y San Cristóbal (2014).

Debiéramos plantearnos qué entendemos por investigación artística. Sobre la terminología empleada, debo señalar que en un principio fue denominada como “creativo-performativas” (Zaldívar, 2005 y 2006) hasta su reciente acepción como investigación desde el arte o desde la práctica artística (Zaldívar, 2008).

Encontramos diversos puntos de vista que creo necesario señalar para una mejor comprensión sobre la línea investigadora en la que se enmarca mi tesis doctoral. Hay autores que sostienen que existe una clara diferenciación en investigación *sobre, para y en* las artes (Borgdorff, 2006). Por otro lado, hay quien sostiene que podríamos utilizar la expresión “investigación a través de la práctica artística” y que se referiría a una relativamente reciente línea investigadora en torno a los propios procesos artísticos del intérprete. Zaldívar la plantea de la siguiente forma:

¿Qué es la investigación artística, o investigación desde la práctica artística, o investigación creativo-performativa? (...) aquella investigación que no sólo se interesa sino que directamente se centra en los procesos (y no necesariamente en sus resultados) de la práctica artística, es decir, en el “durante” de la creación de obras de arte o en la recreación en directo de las mismas mediante la interpretación musical, dancística, o teatral. Se parte en definitiva, de que el conocimiento “también” puede derivar de la experiencia, y esas acciones artísticas son sin duda una experiencia especialmente intensa e interesante. (Zaldívar Gracia, 2010: 124).

Hernández considera que entre las alternativas de investigación científica se incluye la investigación artística. A diferencia del positivismo, que asume como necesaria la separación entre el sujeto que observa e investiga y el objeto observado y sobre el que se investiga, el autor señala la necesaria puesta en escena de una línea de investigación artística que engloba aspectos de la experiencia hu-

mana y que utiliza determinadas fórmulas narrativas que han quedado ocultas bajo el paradigma del objetivismo, y que tratan de generar un nuevo sujeto de conocimiento (Hernández, 2008). De esta forma, en la actualidad se habla de investigación etnográfica, biográfica, histórica, narrativa o performativa entre otras. Plantea que una forma legítima de investigación puede ser la “práctica del arte”:

La investigación basada en las artes se configura como un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación (Hernández Hernández, 2008:93)

Sobre la investigación artística comenta lo siguiente:

[...] forma parte de una metodología de investigación que se centra en la práctica, en la acción artística, desde lo que se ha venido a denominar como *Estudios performativos*. Lo relevante de esta perspectiva es que presta atención de manera preferente al papel del cuerpo en la narrativa autoetnográfica. Relación que resulta clave para quienes pretenden investigar la experiencia performativa relacionada con la música, las artes escénicas, las artes visuales o la docencia (Hernández Hernández, 2008: 105).

De su trabajo, resulta especialmente interesante el apartado que dedica a las posibles deficiencias y dificultades que entraña cualquier tipo de investigación basada en las artes. Dificultades a las que hemos de enfrentarnos todos lo que pretendemos llevar a cabo una investigación sobre nuestros propios procesos artísticos:

[...] es necesario prestar atención a sus dificultades, o si se quiere, a los dilemas a los que nos enfrenta [...] Los métodos que se centran en las experiencias personales han de ir *hacia dentro y hacia fuera, hacia delante y hacia atrás*. Lo que supone una permanente tensión en el proceso narrativo o performativo.

Pero el proceso artístico también implica transitar entre silencios, tiempos de acción, de escucha, de conversación, de miradas, de pensamientos, y entre los huecos y las conexiones entre todo lo anterior. Todo lo anterior no es una tarea fácil, e implica constantes decisiones, insatisfacciones y desajustes entre lo que se dice o se muestra y cómo se dice y se muestra; en torno a qué manifestaciones se incluyen y cuáles se silencian. Pero también supone mantener una tensión narrativa que desvele lo que de otra manera permanece oculto. Algo que no siempre y no todos los investigadores están en condiciones de conseguir. (Hernández Hernández, 2008: 110-111).

Por otro lado, Zaldívar en su artículo “El reto de la investigación Creativa y Performativa”, centra su discurso en torno a la investigación artística y más concretamente en la investigación desde el arte. Al igual que Hernández, señala que, por la influencia del positivismo y la concepción propia de las ciencias clásicas, se considera este tipo de investigaciones en un ámbito más cercano a la literatura artística, siendo, en el mejor de los casos, fuente para una investigación filosófica o histórico-artística:

procurando así, con ese desdoblamiento entre autor e investigador, la mínima objetividad de la ciencia clásica, pero perdiendo en esa mínima distancia muchos de los matices esenciales que sólo el protagonista, con toda su capacidad técnica y experiencia, puede percibir y transmitir” (Zaldívar Gracia, 2006: 60).

En su artículo Zaldívar hace constantes referencias a la necesidad de una investigación hecha desde el arte, pero no entendida como alternativa de la investigación sobre el arte, sino más bien como una línea que ha de “enriquecer e incluso dar nuevas posibilidades” a investigaciones hechas sobre el fenómeno artístico y desde EL punto de vista de la historia, la didáctica, la sociología...

Para Zaldívar lo que realmente interesa de la “investigación desde el arte” es la “cara oculta” del estudio sobre el arte, ya que no se centra en el objeto artístico como tal sino en el propio proceso de la creación artística:

[...] es el proceso lo que de verdad cuenta, el cómo se hace lo que más interesa, y ello lógicamente sólo puede contarlo el propio artista, y es el artista también además a quien de manera decisiva le interesa conocerlo para aprender de su propia labor y de la labor de otros. Por supuesto que estudiar y transmitir ese proceso creativo no puede dejar de ser algo subjetivo (lo que no significa arbitrario o mentiroso, pues puede y debe exigírsele ser honesto, crítico, responsable y ponderado), ni esas ricas experiencias se pueden someter a un fácil empirismo reiterativo... (Zaldívar Gracia, 2006: 59).

A lo largo de su discurso, el autor hace hincapié en la necesidad de que los artistas desarrollen este tipo de investigación, pues con ella se mejoraría la práctica interpretativa y se otorgaría una mayor exigencia y eficacia al resultado artístico final. Plantea un importante reto en este quehacer y no es otro que el de aportar una adecuada “transparencia” en los procesos y favorecer la imprescindible “comunicabilidad” de los resultados. De esta forma, serían consideradas como aportaciones “valiosas y de carácter científico”.

Nos habla de la importancia de fomentar este tipo de investigaciones desde el ámbito propio de las enseñanzas artísticas superiores, donde por otro lado, la práctica artística y la docencia se complementan de forma natural:

Las enseñanzas artísticas superiores no universitarias (música, danza, arte dramático, restauración de bienes culturales, artes plásticas y diseño) serán de verdad tales cuando en ellas tenga eficaz presencia la investigación “en el ámbito de las disciplinas que les sean propias” (LOPEG, 1995). Así se reitera (art. 58.6) y potencia (con “estudios de doctorado *propios* de las enseñanzas artísticas”, art. 58.5) en la Ley Orgánica de Educación, por lo que debe fomentarse una investigación artística, creativa y “performativa”, que sea acreditable y evaluable (Zaldívar Gracia, 2008:94).

El propio Zaldívar Gracia en su ponencia “Investigación desde la práctica artística”, hace una exposición sobre la investigación llamada creativo-performativa considerándola como propia de las en-

señanzas artísticas superiores. Realmente interesante es su apreciación en cuanto a lo que se espera de la investigación sobre los procesos artísticos, la investigación desde la práctica artística:

[...] puede y debe descubrirnos una especie de *cara oculta* de la realidad del arte [...] pues la investigación creativo-performativa viene a dar luz sobre unos procesos creativos hasta ahora tan desconocidos como ignorados, en tanto que mayoritariamente antes no aceptables como valiosos conocimientos científicos. [...] debe hacernos tanto más autorreflexivos como imaginativos, y sin duda nos enriquecerá como personas emocional e intelectualmente (Zaldívar Gracia, 2010: 126-127).

Afirma que los profesionales de las distintas disciplinas artísticas, centran cada vez más sus objetos de estudio en los procesos creativos que giran en torno a perspectivas más afines a sus respectivas prácticas artísticas. De esta forma, señala que:

si lo que se pretende es que sea el mismo artista quien investigue sobre él mismo para extraer de este modo, subjetivo pero no arbitrario, unos conocimientos que sólo desde esa perspectiva se pueden obtener, cuando trabaja en lo que más y mejor conoce y practica, que es precisamente *haciendo arte* (Zaldívar Gracia, 2012: 521).

Entre los trabajos sobre los procesos artísticos, he de destacar el de Romero Luis (2010), en el que realiza una investigación sobre herramientas tecnológicas del mundo audiovisual que permiten transparentar el proceso artístico. En su caso, utiliza el videolog⁶ a lo largo del proceso interpretativo de una obra para guitarra. Por otro lado, encontramos el de Ramos, una investigación sobre su propio proceso artístico en torno a la obra dramática de Harold Pinter y

⁶ El videolog es el instrumento de registro de su investigación. Con él va plasmando las actividades realizadas, ordenando y estructurando la información obtenida día a día a modo de diario de campo, con el que va recogiendo las observaciones y dificultades que surgen a lo largo del proceso. Finalmente utiliza un archivo digital de vídeo con los comentarios del ensayo y una grabación “comentada en off”.

concretamente, sobre cómo actuar las pausas y los silencios de la obra teatral y cómo comportarse ante la acción de escuchar. Tal y como señala:

[...] los artistas tenemos mucho que ofrecer a las distintas ramas del saber, al igual que éstas nos han nutrido de cantidad de conocimientos. Muy poco se escucha la voz del artista (quien, sin embargo, ha escrito, pintado, imaginado, interpretado a muchas otras voces). (Ramos Riera: 2011: 3).

Uno de los trabajos que más he tenido en cuenta y con el que más me he sentido identificado en la investigación sobre mi proceso artístico, es la tesis de Carles Magraner. En ella, el autor analiza, desde una perspectiva autoetnográfica, los distintos niveles de coherencia musical entre sus experiencias musicales anteriores y la nueva propuesta interpretativa que está llevando a cabo. Con respecto a este análisis, opta por un modelo de triangulación distinto al mío; él con su propio estilo musical y su nuevo proyecto artístico. Para ello, se propone como una de los principales objetivos, transparentar al máximo todo el proceso que realiza en la interpretación de unas ensaladas renacentistas (concretamente La Justa y La Viuda de Mateo Flecha y La Negrina y La Trulla de Bartolomé Cárceres), desde la fuente original hasta el concierto y la edición de un disco:

Desde mi relato de vida autobiográfico, las oportunas entrevistas a músicos y personas vinculadas a mi pasado musical y la documentación que testimonie ese pasado desde otras fuentes audiovisuales, escritas u orales, tales como críticas a conciertos o discos, fuentes hemerográficas o las propias grabaciones de conciertos o discos, podré efectuar un primer resumen de mi investigación: mi forma de trabajo. Intentaré desvelar el método que he seguido en el pasado para cada una de las producciones que he realizado, describiendo los ítems más significativos, con la intención de tener elementos de comparación de mi experiencia con los que genere el nuevo proceso artístico que estoy realizando en torno a las ensaladas de Flecha y Cárceres (Magraner Moreno, 2012: 36).

Para todo ello, el autor recurre a su experiencia anterior como músico y director de Capella de Ministrers mediante una autobiografía artística, el relato de vida, la evidencia documental y la experiencia revivida. A lo largo de su tesis y tras un minucioso registro, hace uso de una estrategia metodológica compuesta por los métodos etnográfico mediante el uso de entrevistas (con expertos como la musicóloga Maricarmen Gómez y el literato Josep Lluís Sirera) y diario de campo, y autoetnográfico, en torno a su nueva propuesta artística. En su trabajo va realizando una continua evaluación y una serie de conclusiones parciales con las que va respondiendo a las cuestiones que se le plantean a lo largo del mismo.

En un sentido parecido al planteamiento de Magraner con respecto a la música antigua, en mi trabajo concibo también la interpretación entendida como un proceso de restauración musical, aunque con una diferencia fundamental y es que, en mi caso, dispongo de referentes sonoros de la época a los que he podido acudir constantemente para poder reflejar en ellos mis nuevas interpretaciones. Tal y como señala Magraner:

Como músico de música antigua la lectura del repertorio del pasado me es como la traducción de un texto, una nueva concepción y reordenación personal de la realidad que se aproxima más al concepto de restauración que al de arqueología musical, en el que prima tanto la estética como el valor artístico de la obra que se interpreta, todo ello con la intención de examinar, preservar, conservar y difundir el patrimonio musical sin olvidar el valor artístico y espectacular (en el sentido de espectáculo) que conlleva la propia interpretación (Magraner Moreno, 2012: 31).

Por otro lado, Herrero, en su tesis completa una investigación sobre los cantes mineros, que tuvo como precedente su trabajo *La Minera: El Salmo Minero Flamenco*⁷. En su tesis hace una transcripción

⁷ El trabajo con el que Sixto Herrero culmina sus estudios en el programa de doctorado de la Universidad Politécnica de Valencia fue publicado por la revista *Flamencología* de la Cátedra de Flamencología en Jerez de la Frontera, Año XI. N° 21, 1° semestre 2005.

en estilos como la minera, taranta, taranto, cartagenera y levantica y posteriormente, realiza una composición titulada *Ácneo*. El autor plantea dicha composición musical como la base para completar su investigación no sobre su proceso creativo sino desde el autoanálisis de su propia obra, empleando recursos compositivos propios de la música de vanguardia del siglo XXI.

Es especialmente interesante su lectura, ya que, partiendo de la transcripción de un cante minero, va desarrollando los diferentes parámetros de los que se sirve en su labor creativa como compositor. Aunque su línea de investigación está centrada en un proceso estrictamente creativo, me ha resultado novedoso ir descubriendo cómo a partir del estudio del flamenco en general y de los cantes mineros en particular, el autor va sentando las bases para impulsar su proyecto de creación artístico musical. En esta línea, como señala Zaldívar, ya se posee un precedente, también más centrado en el autoanálisis autobiográfico, en la tesis de Timothy Baird Layden, *Aportaciones teóricas y prácticas sobre sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*⁸:

[...] tras un estudio inicial psicomédico e histórico-artístico de la sinestesia, especialmente en la pintura moderna, avanza hasta llegar a un catálogo de obras personales que, desde el autoanálisis y la autobiografía, relaciona sinestésicamente con experiencias, paisajes, lecturas y, sobre todo, audiciones musicales (Zaldívar Gracia, 2012: 526).

Especialmente revelador ha sido la lectura del libro de Moltó, en el que se plantea como principal objetivo elaborar un marco epistemológico que ayude a esclarecer la investigación artística realizada en el ámbito de los centros superiores de música. En este sentido, el prólogo de Román de la Calle comenta lo siguiente:

[...] recoge la sección más sistemáticamente centrada en modelos, posibilidades y nuevos objetivos de la investigación

⁸ Esta tesis se encuentra disponible al completo en la siguiente dirección: <http://www.tdx.cat/handle/10803/1261;jsessionid=9B2208D91C075D83F179646CA28DEFFC.tdx1> [consulta realizada el 15 de mayo de 2016].

[...] se refuerza esencialmente con las nuevas orientaciones de los estudios y experiencias performativas, centradas en las palancas de la exigente creatividad, que apunta hacia la transformación del concepto mismo de interpretación, abriéndose así a plurales vías, tanto teóricas como operativas. [...] Este salto normativo es el que está posibilitando que la “Investigación Artística Musical” sea también propia, por fin, de los Conservatorios Superiores, abriéndose al desarrollo de ámbitos específicos de exploración acordes con sus enseñanzas, es decir apuntando trabajos de investigación justamente a través de las prácticas artísticas (Moltó Doncel, 2016: 19-20).

Para ello, plantea un estado de la cuestión acerca de trabajos y estudios sobre la investigación musical. Asimismo, nos introduce en aquellas instituciones más destacables en el campo de la investigación artística, con la pretensión de establecer el soporte estructural que dicho ámbito va adquiriendo como disciplina⁹.

Para el autor, lo verdaderamente decisivo en la investigación artística musical es el trabajo centrado en los aspectos propios de la práctica interpretativa. De esta forma, concluye que la investigación artística puede emplearse:

⁹ Algunas de las direcciones web de dichas instituciones son las siguientes: <http://www.siba.fi/en/studies/doctoral-degrees>, <http://www.griffith.edu.au/music/queensland-conservatorium-research-centre/research/artistic-practice-as-research>, [http://www.ahk.nl/en/conservatorium/studyprogrammes/search/?tx_solr\[q\]=&tx_solr\[filter\]\[0\]=level%3Amaster](http://www.ahk.nl/en/conservatorium/studyprogrammes/search/?tx_solr[q]=&tx_solr[filter][0]=level%3Amaster), <http://www.hmtm-hannover.de/en/application/programmes-of-study/>, <http://www.kug.ac.at/en/arts-science/doctoral-programmes/artistic-doctorate.html>, <http://www.orpheusinstituut.be/en/research>, http://nmh.no/en/research_and_artistic_development, www.rcm.ac.uk/cps/ y <http://www.cirmmt.org/>, <http://www.hanze.nl/home/Internatioanl/Research/Research+Group+in+Lifelong+Learning+in+Music+and+the+Arts/Research+Group.htm>, [consultas realizadas durante los días 17-20 de mayo de 2016].

- Como instrumento adicional complementario a la práctica artística, que ayude a generar interpretaciones más genuinas al fomentar el desarrollo de la personalidad artística e intelectual del intérprete;
- Para abrir nuevas vías de estudio y acercamiento sobre el repertorio tradicional;
- Para aportar impresiones y teorías originales sobre estrategias educativas para aplicar en el aula (Moltó Doncel, 2016: 145).

De la misma manera, hay autores que plantean que la investigación centrada en la práctica artística será de verdad tal, cuando tenga como uno de sus principales objetivos aumentar nuestro conocimiento a través de los propios objetos y procesos artísticos (Borgdorff, 2006).

Para concluir este apartado y con respecto a la metodología empleada en la investigación sobre los procesos artísticos, he de señalar que comúnmente se emplea una estrategia compartida entre los métodos etnográfico y autoetnográfico.

Al hablar de etnografía (aunque mi tesis no es etnográfica, pues no estamos en un trabajo propio de las ciencias sociales sino en una investigación artística que usa de técnicas y herramientas etnográficas) nos referimos a una serie de operaciones que suponen un tratamiento especial de la información, desde su captación hasta la producción de un texto escrito. Tal y como señalan Velasco y Díaz de Rada:

El término “etnografía” alude al proceso metodológico global que caracteriza a la antropología social, extendido luego al ámbito de las ciencias sociales. Es un método de investigación que se fundamenta en la observación de las prácticas de los grupos humanos y la implicación o participación en ellas para poder contrastar lo que se dice con lo que realmente se hace. Por tanto, es un método que se basa en lo empírico. Los conceptos más íntimamente ligados al método etnográfico son

los de “observación participante”, “entrevista”, “trabajo de campo”, “análisis cualitativo” e “historias de vida” [...] La observación participante connota por un lado relaciones igualitarias, en las que la información se intercambia a modo de comentarios a los acontecimientos que se viven simultáneamente; connota asimismo el aprendizaje de las reglas de comunicación del grupo estudiado y el seguimiento de esas reglas; y además, un cierto grado de empatía, de forma que la información sea obtenida como prueba de confianza [...] El trabajo de campo es el periodo y el modo de la investigación dedicado a la recopilación y registro de datos. La entrevista, junto a la observación son dos tipos básicos de producir la información. Tejida sobre el diálogo, proporciona discurso ajeno de los sujetos de estudio (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 18-25).

Tal y como sostienen los anteriores autores, para la etnografía, el grado de implicación del propio investigador y su asimilación al método, es ineludible. No es posible instrumentalizar las relaciones sociales sin implicarse en ellas. El método etnográfico configura, sin duda, una tensión entre la proximidad y la distancia, de acercamiento y lejanía, donde podemos comprender mejor el concepto de observación participante que exige la presencia en escena del observador de manera que no perturbe su desarrollo. De esta forma, para obtener la información que necesito voy a tener que implicarme a lo largo de todo el proceso, desde la recolección de datos hasta el procesamiento de la información obtenida procurando no manipularla.

Velasco y Díaz de Rada, ven la etnografía como la fuente básica de la que se sirve la antropología como ciencia, asociando a su tarea conceptos tales como observación participante, entrevista, análisis cualitativo o historias de vida. Estos autores hablan de la etnografía desde el punto de vista de su aplicación al estudio de los procesos educativos y de socialización, y como procedimiento general de investigación en antropología. Para ellos, la etnografía es un proceso metodológico global extendido al ámbito general de las ciencias sociales. Por otra parte, el trabajo de campo es indisoluble a la

tarea de un buen etnógrafo. Asumen la importancia de la observación participante, que debe dar el investigador el carácter de vivencia, de experiencia. También realizan un amplio repaso de los conceptos que debe cuidar todo investigador de campo que persiga lograr la objetividad máxima por medio de una observación próxima y sensible, así como los significados que dan los sujetos de estudio a su comportamiento y actitudes.

Destacan la importancia de disponer de una gran cantidad de instrumentos de registro, a modo de herramientas propias de la labor etnográfica. Esta idea nos llevaría a generar un discurso final, lo más inteligible posible, mediante un proceso de elaboración de datos que conllevaría cuatro elementos constituyentes e inseparables: descripción, traducción, explicación e interpretación. Así mismo otorgan una importancia central a la labor de campo. Tal y como señalan:

Hoy se requieren nuevos motivos narrativos, de manera que la etnografía ha de ser experimental, es decir, ha de abrir nuevos caminos, probar nuevas formas de discurso correspondientes a las circunstancias cambiantes de los pueblos y las culturas, de los grupos sociales y de las comunidades, y al continuo redescubrimiento que unos hacen de otros, reinventando imágenes de sí mismos y de los otros a medida que se ven afectados por nuevos cambios[...] La labor de campo permite conversar con los informantes, observando sus acciones y participando en sus rutinas (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 82 y 93).

Por otro lado, hay que señalar que el enfoque propio de la autoetnografía construye un tipo de investigación cualitativa, donde lo que prima es la narración de la experiencia, y en el que se adquiere una atención predominante a los procesos y no tanto a los resultados. La autoetnografía sería una práctica artística que según Feliu (2007):

mezcla el lenguaje del arte con el de las ciencias sociales y que tiene como objetivo producir conocimiento social a través de una práctica creativa (Feliú, 2007: 267).

Al igual que consideran el resto de los autores citados, es esencial el componente narrativo donde se mezclan la experiencia personal y las vivencias e historias de vida de los demás agentes sociales. Por todo ello, la autoetnografía registra desde uno mismo, a diferencia de la autobiografía; que evoca sobre sí mismo o de sí mismo (Velasco y Díaz de Rada, 1997). Es por ello que mi perspectiva autoetnográfica requiere un alto grado de implicación personal, que lejos de constituir un problema o riesgo, espero que me permita entender mejor mi proceso artístico.

En relación a los posibles problemas que pueden aparecer con el componente narrativo de la propia experiencia, hay autores que consideran que para realizar una adecuada investigación artística de enfoque autoetnográfico, se requiere de un registro minucioso y una reflexión y análisis constante del proceso y las decisiones que se van tomando a lo largo del mismo (Zaldívar, 2012).

Tras la revisión y planteamiento de este estado de la cuestión, con los trabajos y tesis señaladas, me gustaría señalar que mi trabajo no está hecho y creo que puede enriquecer la línea de investigación centrada en los procesos artísticos, así como la labor investigadora en el flamenco y concretamente sobre el repertorio estilístico minero, como ahora veremos.

2. La investigación sobre los cantes mineros

Para mi tesis he tomado como referencia una serie de grabaciones correspondientes a discos de pizarra que me han servido para la preparación y posterior incorporación a mi repertorio de unas significativas tarantas de primeros del siglo XX. Para ello me interesa conocer cuál es el estado actual de la investigación sobre el tema del que es objeto mi investigación artística, los cantes mineros y concretamente la taranta. Las investigaciones consultadas en este campo son las de Salom Amengual (1982), Gelardo y Belade (1985), Blas Vega y Ríos Ruiz (1988), Navarro García e Iino (1989), Cruces Roldán (1993), García Gómez (1993), Fernández Riquelme

(2008), Ortega Castejón (2011), Chaves y Kliman (2012) y Sánchez Garrido (2015) .

Sobre la taranta, la mayoría de investigadores sitúan a Almería como su lugar de origen, aunque también es cierto que su desarrollo artístico lo podemos encontrar de forma constante en las aportaciones de artistas jienenses como la Niña de Linares, el Tonto de Linares, Basilio, El Cabrerillo, Gabriel Moreno y Carmen Linares. Esta teoría es refrendada en una de las primeras investigaciones al respecto, concretamente la de Salom Amengual (1982). Tras una introducción a los principales cantaores y guitarristas en los estilos mineros, el autor nos habla de la taranta como modelo prototípico de cante minero y sitúa su origen en la provincia almeriense. Sostiene que junto a la malagueña y el fandango, es uno de los estilos de más aportaciones artísticas de creación personal. Aunque considero que la taranta es el sustrato melódico del que parten la gran mayoría de estilos mineros, hay otros muchos que se estructuraron a base de constantes aportes personales y que, en otros estilos, configuraron infinitas variantes melódicas, como es el caso de los llamados cantes básicos del flamenco; soleares, siguiriyas, tangos o tonás. El autor reivindica la paternidad de la conocida como taranta de Linares para el pueblo de La Unión. Asunto más que discutido y con el que no estoy en absoluto de acuerdo. Como intérprete y cantaor especialista en estos estilos, he de señalar que en La Unión, la única taranta que se ha cantado es la versión que sobre el estilo de Pepe Marchena hiciera el gran cantaor local Eleuterio Andreu.

Blas Vega y Ríos Ruiz (1988), en un acercamiento riguroso a la historiografía flamenca, nos presentan un intento de establecer un canon definitivo en el origen del cante por tarantas. Los autores sostienen el origen claramente almeriense y un posterior desarrollo artístico que ha de centrarse en la provincia de Jaén, concretamente en el eje comprendido entre Linares, La Carolina y Andújar. Señalan la importancia de los movimientos migratorios hacia zonas mineras, y con ellos, la mano de obra y el cante. Nos plantean por otro lado, la escasez de su tratamiento en el repertorio de los artistas flamencos. En este sentido, he de señalar que en líneas generales, los cantes mineros son los grandes olvidados de los cantaores

actuales. A excepción del taranto y alguna cartagenera de Chacón, el resto de estos estilos se mantienen relegados y marginados por los repertorios de cantaores y cantaoras. Sin duda, es un motivo de profunda reflexión ya que debiéramos plantearnos por qué unos cantes sí y otros no, por qué unos son del gusto mayoritario de artistas y otros no tanto. Queda esta importante cuestión para futuras investigaciones pues se sale de los objetivos planteados.

Una de las líneas principales de investigación en torno a los cantes mineros y en concreto sobre las tarantas es la desarrollada por Chaves y Kliman (2012). Tras un examen exhaustivo a través de antiguas grabaciones de pizarra y cilindros, realizan un estudio comparativo entre algunos de los estilos mineros ofreciendo una amplia relación de atribuciones de dichos cantes. Para ello, aportan un completo listado de grabaciones en las que los autores recogen las referencias discográficas establecidas cronológicamente. Bajo mi punto de vista, se trata de una investigación que presenta un planteamiento problemático a la hora de abordar el estudio de este conjunto de cantes. Por un lado, se circunscriben a sólo una parte del complejo estilístico minero: cartageneras, levanticas, mineras, murcianas y tarantas. Y por otro, no aborda un verdadero análisis melódico de los estilos propuestos, lo que dificulta a mi juicio la atribución propuesta, sobre todo para quienes se acerquen sin un conocimiento o afición previa a los mismos, quedando más bien en una clasificación de modelos o patrones melódicos sin una base analítica en el más estricto sentido musical. A pesar de lo que, a mi juicio, considero de una cierta arbitrariedad en el análisis realizado, estoy de acuerdo en la mayoría de las atribuciones propuestas porque hasta el momento actual existía un cierto desorden en la clasificación y ordenación de estos estilos. Tal y como señala Sánchez Garrido:

Seguramente, *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* correrá la misma suerte que otra de similar envergadura y parejo nivel metodológico como es el estudio de Luis y Ramón Soler, Antonio Mairena en el mundo de la seguriya y la soleá (1992). Quizá ambas logren sentar las bases para el uso de un lenguaje común en el etiquetaje de múltiples va-

riantes de estilos flamencos. Sin embargo, como ya advierten sendos autores en sus notas preliminares, este logro no debe ser considerado como definitivo. Lo más valioso de sus aportaciones radica, entre otras cosas, en que tratan de establecer criterios ajustados de similitud melódica para realizar una cronología provisional de la evolución de los cantes (Sánchez Garrido, 2015: 2).

A la hora de abordar el trabajo de preparación y posterior incorporación a mi repertorio de una serie de tarantas, tenía muy claro la necesidad de cotejar varias versiones para poder asimilar diferentes fórmulas interpretativas y poder crear, en la medida de lo posible, una interpretación propia y personal. Es por ello, que la obra de Chaves y Kliman, al ofrecer una gran cantidad de datos sobre las grabaciones, me ha sido de gran utilidad para localizar algunas de las referencias originales de las tarantas que son objeto de mi tesis y poder contrastarlas con las versiones de otros artistas de la misma época. La mayoría de interpretaciones escuchadas reflejan de manera bastante fidedigna los modelos elegidos para esta tesis.

Por otro lado, las tarantas de las que me he servido para la investigación sobre mi proceso artístico fueron seleccionadas del libro de Ortega Castejón (2011). El autor se centra en una línea de investigación basada en el análisis de los rasgos musicales que caracterizan a los llamados cantes mineros y completando su investigación con las peculiaridades propias de su acompañamiento. De esta forma, complementa en cierto sentido el estudio anteriormente señalado, ahondando en el componente melódico mediante transcripciones de la mayor parte de las tarantas seleccionadas, siendo pionero en este tipo de investigaciones musicológicas. A diferencia de Chaves y Kliman, amplía la nómina de estilos analizados a tarantos, cantes de *madrugá*, fandangos mineros y otros estilos pertenecientes al acervo minero como verdial minero, cante del trovo y sanantonera. La forma de afrontar el análisis que realiza de cada variante de taranta me ha resultado de gran ayuda para comprender mejor las interpretaciones originales y enfocar el posterior trabajo realizado a lo largo de mi proceso artístico.

Aparte de los trabajos anteriormente señalados, en la historia de la flamencología y en relación a los cantes mineros, las líneas de investigación más recurrentes son las que hacen referencia a aspectos históricos, sociológicos y antropológicos, complementados, en ocasiones, con algunos anexos de grabaciones que sirven de base para establecer los rasgos y peculiaridades definitorias de los mismos. En referencia a una línea de investigación centrada en aspectos históricos en su mayoría, se encuentra el trabajo de Navarro e Iino (1989), en el que, con una detallada relación de registros de algunos de estos estilos y su temática, nos ofrece una amplia referencia sobre los intérpretes más representativos así como de los festivales y concursos flamencos que más han tenido que ver con la difusión de los mismos.

Me interesa conocer e indagar sobre el componente sociológico para poder asimilar los condicionantes y situaciones en que estos estilos se desenvuelven y estructuran. Considero que de esta forma realizaré una interpretación más completa de los mismos. Aquí encontramos otra de las líneas de investigación, en este caso centrada en los aspectos sociológicos y antropológicos del cante minero. Se trata de los trabajos de García Gómez (1993) y Cruces Roldán (1993). Nos introducen en la importancia de los movimientos y procesos migratorios en el origen y nacimiento de estos cantes. En este sentido, García apunta una de las teorías, bajo mi punto de vista, más convincente sobre el momento en que los mineros iban creando las distintas melodías taranteras. La autora sostiene que la definitiva eclosión artística de estos estilos va ligada a su ambientación en los llamados cafés del cante en plena Edad de Oro del flamenco, en la que los profesionales dan el acabado final a estos cantes y los interpretan ante el público:

No se trata, pues, de que los cantes mineros sean mineros per se, sino que lo fueron porque gentes que los cantaban se convirtieron, un día, en mineros, y encontraron en ciertos cantes originarios un mundo expresivo que se desarrolló asociándose al mundo de la mina (García Gómez, 1993: 249).

A la hora de enfrentarme a las tarantas seleccionadas para mi proceso, uno de los aspectos que más me preocupa en mi interpreta-

ción, es el contenido de las letras mineras. En este sentido, se encuentran los trabajos de Cruces Roldán (1993), en el que realiza un análisis de la temática propia de estos cantes o el de Gelardo y Belade (1985). Una gran cantidad de las letras mineras responden a una cultura de la opresión de gran contenido sociológico donde se ven reflejados como temas más recurrentes la muerte, la pena, el dolor, la enfermedad y el sufrimiento del minero, entre otros. Las letras de las tarantas escogidas para mi trabajo incluyen además aspectos también muy recurrentes en el flamenco como el amor, la desgracia y la alusión a zonas geográficas concretas como Linares, los Molinos o Guadix. A este respecto y tal y como señala Gelardo y Belade:

Las coplas de los Cantes de las Minas, nacidas en el mismo lugar del trabajo, expresan la toma de conciencia, más o menos clara, de un proletariado incipiente. El trabajo colectivo y asalariado de los mineros ha creado una mentalidad diferente a la del subproletariado de la Baja Andalucía. Su protesta se sitúa a un nivel colectivo y reivindicativo; por eso, cuando habla de dinero, denuncia lo precario de su salario comparándolo con las ganancias del patrón. Con la presencia dolorosa de la muerte, el minero pone de manifiesto los peligros y dureza de su trabajo. Expresa sobre todo una conciencia de clase y sus coplas revelan un antagonismo de clase; la oposición rico/pobre del subproletariado andaluz, el minero sustituye la oposición mucho más concreta del patrón/obrero, oposición nacida del sistema mismo del trabajo asalariado (Gelardo Navarro y Belade, 1985: 146).

Otra de las líneas de investigación en torno a estos estilos, es la que se centra en clarificar y establecer los vínculos entre el origen del canto minero y su relación con el folclore. En este sentido, Fernández hace un símil terminológico con los cantes sudamericanos y atribuye su gestación a lo que podríamos denominar el triángulo minero entre Murcia, Jaén y Almería:

Los cantes mineros son en su mayoría cantes de “ida y vuelta”, sones que canturreaban los mineros y carreteros que van de una cuenca minera a otra, de pueblo en pueblo bus-

cándose la vida con sus cantes como única liberación, por eso se dice que la taranta es un producto gestado entre las provincias de Almería, Murcia y Jaén (Fernández Riquelme, 2008: 6)

Al plantearse indagar en las posibles relaciones entre el folclore y el flamenco minero, señala a Málaga como la provincia en la que se produjo ese principal trasvase musical. El autor relaciona la figura de Antonio Grau “El Rojo el Alpargatero” y una posible influencia de los cantes malagueños a finales del siglo XIX:

No olvidemos que, durante esos años, el Rojo estuvo en Málaga y se empapó de estas nuevas tonalidades; bien pudiera haber usado esos tonos en los cantes mineros para crear la taranta (Fernández Riquelme, 2008: 12).

Entre la diversidad de artículos especializados y concretamente sobre los cantes mineros, he revisado ampliamente una de las publicaciones electrónicas que, desde el año 2009, viene cubriendo una parcela importante en el mundo de la investigación sobre flamenco. Se trata de la revista *La Madrugá*¹⁰. Desde su nacimiento, los contenidos de los diferentes artículos están relacionados con el mundo del flamenco cubriendo diferentes parcelas de investigación; musical, histórica, literaria, periodística, sociológica, filosófica y antropológica.

Los artículos revisados y de los que me he servido para profundizar en el conocimiento de los cantes mineros en general, y en particular sobre el mundo de las tarantas, han sido los siguientes: “La taranta o malagueña de Fernando el de Triana” (Ortega Castejón, 2009), “Las tarantas primitivas” (Ortega Castejón, 2011), “El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I)” (Torres Cortés, 2011) y “Los toques mineros: de la tradición a la modernidad” (Piñana Conesa, 2011). A la hora de acercarnos a la discografía flamenca de primeros de siglo XX, los cantaores nos encontramos con un importante escollo como es el de las continuas contra-

¹⁰ Para más información véase <http://revistas.um.es/flamenco>, Revista de Investigación sobre Flamenco. ISSN 1989-6042 [consultas realizadas durante los meses de abril y mayo de 2016].

dicciones en el etiquetado y nomenclatura asignada a determinados cantes. Es por lo que actualmente, a mi juicio, uno de los grandes debates abiertos en las discusiones flamencas es precisamente el problema que supone dilucidar la paternidad de ciertos cantes. Sobre ello, Ortega nos introduce a través de su investigación en el estudio analítico de una de las tarantas más interpretadas a lo largo de la historia, la de Fernando el de Triana. Mediante un estudio comparado, atendiendo a las peculiaridades melódicas y de acompañamiento, nos habla del concepto de recreación en el flamenco. De la misma manera, Piñana en su trabajo sobre cuatro estilos mineros, trata de determinar la evolución experimentada desde el punto de vista de la guitarra de acompañamiento. Para ello, nos plantea lo que sería el fruto de un proceso creativo en torno a su papel como guitarrista y sobre todo a la hora de elaborar un discurso armónico personal y actualizado bajo la influencia de otras músicas como el jazz o el blues.

En este sentido y a tenor de las conclusiones planteadas por las anteriores investigaciones, hay ya una larga discusión sobre qué hay de creación o recreación en el flamenco. A este respecto, he de señalar que, aunque no es el objeto de estudio de esta tesis, sí he de señalar que, a lo largo de mi carrera artística, siempre he concebido los modelos tradicionales de los cantes mineros como moldes o patrones que he interiorizado y, a partir de ellos, es donde recreo e improviso las diferentes fórmulas melódicas que interpreto. En este sentido, Martínez sostiene que:

En el cante flamenco toda interpretación es, en realidad, recreación y aunque existen en él formas canónicas decantadas por la tradición, éstas son medios y no fines; son ámbitos musicales que sirven como referencia para acoger y configurar la expresión, soportes formales a los que solo la emoción puede dar contenido [...] Desde el punto de vista técnico-musical los estilos o palos flamencos son *melotipos*, estructuras melódicas y rítmicas acuñadas de forma abierta, con una gran libertad expresiva. En este caso improvisar equivale a crear desde la más radical singularidad y, a la vez, desde el respecto a la tradición, respeto que o consiste en una repetición mecánica

de las antiguas formas, sino en una evocación vivificadora del espíritu que contienen. Así, aunque los estilos estén ya acuñados y delimitados en gran medida, el cante nunca está hecho, siempre está por hacer (Martínez Hernández, 2004: 88-89).

De todas las tesis sobre flamenco depositadas en la base de datos de Teseo, tan solo hay dos referidas al mundo de los estilos mineros. Por un lado, la de Brao Martín (2014). Se trata de una investigación sobre el baile flamenco y concretamente sobre el taranto, donde la autora realiza una comparativa entre el ámbito profesional y académico planteando como conclusión una reflexión metodológica, y basándose en los perfiles de enseñanza usados en Educación Física. Aunque esta investigación se sitúa fuera del ámbito en el que me encuentro, sí que considero interesante el análisis de grabaciones audiovisuales sobre el único estilo minero sujeto a una métrica fija, destacando como una de las principales conclusiones el grado de complejidad empleado en las coreografías realizadas tanto en el terreno profesional como académico, amén del contenido dramático y profundo observado en la mayoría de las mismas.

La segunda es la tesis de Sánchez Garrido (2015). Tiene como principal objetivo el análisis estrictamente melódico de lo que ella denomina como taranta minera y uno de los estilos más representativos del cante de las minas. La autora realiza un análisis descriptivo de las líneas melódicas de las mineras, a lo que añade el uso del cálculo estadístico así como de mediciones computacionales por medio de programas informáticos. Tras el análisis melódico, nos introduce en la polémica suscitada en relación a la nomenclatura empleada para etiquetar los cantes mineros por parte de los sellos discográficos, señalando que, aunque en la literatura flamenca se han catalogado como tarantas, muchos de estos estilos son en realidad mineras.

Personalmente no estoy de acuerdo con la autora ya que, precisamente la mayoría de los rótulos que encontramos en los discos antiguos aluden a la taranta como cante principal y más versionado por los artistas flamencos. La minera no deja de ser un cante de los más recientes en el repertorio minero y bajo mi experiencia el de menos dificultad interpretativa. Así mismo, destacaría el concepto

de “flexibilidad melódica” al que se refiere como un nuevo criterio metodológico a la hora de enfocar el estudio de estos cantes. En este sentido, nos habla de la ausencia de una única estructura fija e inamovible para determinadas modalidades de cantes mineros como la levantica, por ejemplo. En el capítulo de conclusiones derivadas tanto de aspectos históricos, como del análisis musicológico y computacional, redundando en la teoría de Fernández Riquelme (2008), quien determina que las tarantas pueden ser consideradas como “estilos de ida y vuelta”, siendo de gran complejidad la determinación geográfica de este estilo.

Para concluir, señalaré que aunque mi tesis no es una investigación flamencológica sobre el canto minero en sí mismo, para la preparación de mi proceso artístico tomo como punto de partida todos estos trabajos, de los que me he servido para profundizar en el conocimiento de una serie de estilos taranteros, a los que espero poder aportar una nueva interpretación y nuevas fórmulas expresivas.

3. Los cantes de las minas

He considerado oportuno aportar en este marco teórico un apartado a modo de fundamentación teórica en torno al motivo de estudio esencial en el que centro la investigación sobre mi proceso artístico; los cantes mineros y, más concretamente, la taranta. De esta forma voy a exponer de forma resumida lo que tiene que ver con la historia y teoría musical del canto de las minas.

3.1 Terminología

Me gustaría reflejar la confusión existente en torno a la terminología utilizada con respecto a este grupo de cantes dentro del repertorio estilístico del flamenco. Hay quien los denomina “cantes de Levante” (Blas Vega, 1990; Torres Cortés, 2011), lo cual tiene unas claras connotaciones geográficas, ya que bajo este epígrafe se englobarían distintas zonas cantaoras que van más allá de las propiamente mineras (Almería, Jaén y Murcia), como Málaga (malague-

ñas y verdiales) y Granada (granaína y media granaína). Otros prefieren llamarlos “cantes mineros” (Cruces Roldán, 1993) o “cantes de las minas”. Un tercer grupo prefiere una terminología intermedia, y se refiere a ellos como “cantes minero-levantinos” (Álvarez Caballero, 2004). Por último, están también aquellos autores que, atendiendo al toque específico con el que se acompañan, proponen denominarlos simplemente “cantes por tarantas” (Ortega Castejón, 2011). Tras analizar la bibliografía existente, encontramos una cierta arbitrariedad en las clasificaciones establecidas. En ello ha tenido mucho que ver el problema que a veces nos encontramos en la discografía flamenca, ya que, en muchos casos y bajo el nombre de tarantas, se incluyen otra serie de cantes que, por otro lado, mantienen su propia estructura melódica definitoria, tales como mineras, murcianas o cartageneras. En cualquier caso, la forma más común de referirse a ellos en la actualidad es la segunda, “cantes mineros” o “cantes de las minas”¹¹.

En referencia a esta imprecisión terminológica, hay teóricos que, teniendo en cuenta la diversidad geográfica en las diferentes formas estilísticas, aportan una nueva denominación como en el caso de José María Velázquez al referirse a ellos como “cantes mediterráneos”:

Si nos referimos al lugar geográfico, yo me he inventado un término que son cantes mediterráneos que van desde Murcia, van por Almería y Granada y llegan hasta Málaga. Hay grandes familias: las malagueñas, granaínas, abandolaos y fandangos del Albaicín, y llegamos a Murcia. Mediterráneo también, pero con sus características. La taranta mediterránea¹².

Cuando hablamos de este grupo de cantes, nos referimos a tres zonas fundamentales; Almería, Jaén y Murcia (la sierra minera de Cartagena y La Unión).

¹¹ Algo en lo que ha tenido mucho que ver el Festival Internacional del Cante de las Minas, sobre todo en lo que se refiere al contenido dramático de las letras de amplio contenido social.

¹² cf. Entrevista a José María Velázquez en <https://www.youtube.com/watch?v=kORhCxFeK3k>

Tal y como señala Blas Vega:

Bajo el nombre de Cante de las Minas se agrupan una serie de estilos que reúnen unas características comunes, en cuanto a origen, contenido, musicalidad, expresión y ambientación... en el que se encuadran estilos como la taranta, cartagenera, minera y el taranto con otras matizaciones. Cantes que pertenecen al grupo que los aficionados distinguen como Cante de Levante, en el que también entran murcianas, granaínas, media granaína, malagueñas, javeras, rondeñas y verdiales. Todo un concepto geográfico erróneo, encuadrado en el Levante español, puesto que recoge las provincias de Murcia, Jaén, Almería, Granada y Málaga (Blas Vega, 2011: 1).

3.2. Procedencia

Sobre el momento histórico en el que surgen, Navarro se refiere a este grupo de cantes como pertenecientes al sureste español y circunscribe su época de esplendor a la interpretación en los cafés cantantes de finales del siglo XIX, señalando las tarantas, cartageneras, murcianas, levanticas, mineras y tarantos como cantes más significativos (Navarro García, 1989).

Su nacimiento y posterior desarrollo habría que situarlo en el último cuarto del siglo XIX, coincidiendo con la llamada *Edad de Oro*, *Clásica* o *Etapas de los cafés cantantes*. Anteriormente a dicho período artístico, hay autores que hablan de una Etapa de transición a los cafés cantantes (1830-1860) en la que “el flamenco, como género musical, empieza a estructurarse y a consolidarse” (Gelardo Navarro, 2007). Tras ese momento de transición, la también conocida como *Edad de oro del flamenco*, se caracteriza por la aparición de los llamados cafés del cante, unos espacios de socialización que surgieron como antesala a la denominada como *Etapas Teatral* u *Ópera flamenca*. Los cafés cantantes proliferaron por toda la geografía española, concentrándose especialmente en Andalucía, Madrid y la Región de Murcia. Sin duda fue un momento de gran eclosión artística, ya que en él se estructuran los estilos flamencos más impor-

tantes y supone la profesionalización definitiva del artista, del intérprete flamenco. Tal y como señala Blas Vega:

Los cafés cantantes que abarcaron desde su nacimiento hasta su muerte los años comprendidos entre 1842 y 1920, surgieron en razón lógica de uso hechos naturales. Por un lado el auge que toman en toda Europa os cafés con espectáculos musicales, no sólo como entretenimiento sino también como inquietud artístico-cultural. Por otro lado la necesidad de canalizar la expansión cada vez más pujante del costumbrismo andaluz. De esta simbiosis nació en esencia el nuevo espectáculo [...] Por las salas y tarimas de los cafés cantantes pasó, junto a todo lo mejor y peor del género flamenco, el más insospechado, variopinto y abigarrado mundo de colores y sensaciones: circo, teatro, bailes americanos, franceses, exóticos, de agarrado y de escuela bolera; solistas musicales, lidia de becerras, magia, cinematográfico, comparsas y chirigotas, cupletistas, coros, audiciones de fonógrafo... (Blas Vega, 1990: 41 y 42)

A finales del siglo XIX, se produce un importante movimiento demográfico entre mineros andaluces a tierras murcianas con la definitiva influencia en el proceso de aflamencamiento de los primeros elementos musicales que dieron lugar a los llamados cantes mineros. Una de las teorías más significativas sobre el origen de estos cantes y su relación con la actividad minera, es la establecida por el historiador y flamencólogo Blas Vega:

[...] entre las zonas mineras de Almería, Jaén y Murcia habrá muchas influencias y relaciones laborales, motivadas por el trasiego de mineros en busca de un trabajo, aprovechando los momentos de auge de cada lugar, y cuyas conexiones tanto sociales como históricas y musicales, se verán reflejadas en los contenidos propios e intercambiables que darán definición a los cantes mineros (Blas Vega, 2011: 1).

De una forma similar lo señala Cruces, argumentando que los cantes mineros aparecen de una singular mixtura con motivo de las relaciones laborales entre mineros procedentes de tierras andaluzas

y oriundos de las zonas mineras de La Unión y Cartagena. En la gestación de los cantes mineros juegan un papel determinante las clases proletarias que, en una situación de explotación laboral, mantienen una relación peculiar con la burguesía que dominaba la propiedad y la industria de la minería:

El cante minero que tratamos se remite, pues, a este incipiente proletariado de las minas fraguado en el siglo XIX en ciertas zonas de Andalucía (Linares, Almería) y Murcia (Cartagena, La Unión). Los cantes mineros, por tanto, rebaten la tesis de que el folklore tiene su origen en zonas rurales, aisladas de la sociedad industrial- capitalista avanzada. En nuestro caso, el momento de inflexión determinante para la estructuración de estos cantes fue precisamente el del pleno desarrollo del capitalismo monopolista, y la estructuración en zonas de notabilísimo desarrollo minero de una sociedad polarizada en dos clases perfectamente definidas y antagónicas: la burguesía, que mantenía en sus manos la explotación de las minas [...] y un proletariado desposeído, proveniente por lo general de las zonas rurales de los alrededores de estos núcleos (Cruces Roldán, 1993: 49).

En este mismo sentido y siempre desde la perspectiva sociológica en torno a un repertorio estilístico que se gesta y que está íntimamente ligado al mundo laboral, Cruces nos introduce en el concepto de cultura del trabajo:

[...] sirve entonces de instrumento metodológico para el análisis y exposición de las relaciones entre flamenco y quienes participaron de una práctica laboral específica: la minería. En distintos períodos y con resultados no siempre equivalentes (aunque marcados por la dependencia económica de los enclaves mineros respecto al exterior) la minería se convirtió en el origen de procesos de dinamización económica tanto en el oriente como en el occidente andaluces y, cercanamente, el levante murciano y la provincia de Ciudad Real (Cruces Roldán, 1993: 13-14).

Sobre el conglomerado de elementos musicales de las diversas y ricas culturas que han dejado su sello en las zonas mineras y cantoras, el cambio que da lugar al afloramiento del flamenco está condicionado por la aparición de los grandes creadores, los primeros maestros. En este sentido son fundamentales dos grandes personalidades artísticas: Antonio Grau Mora “El Rojo el Alpargatero” (Callosa de Segura, 1847- La Unión, 1907) y Antonio Chacón (Jerez de la Frontera, 1865- Madrid, 1929). Ambos están en el origen de escuelas estilísticas que han perdurado hasta nuestros días y que han dejado su sello indeleble en todos y cada uno de los estilos propios del repertorio minero. De la escuela del Rojo destacan principalmente: Paco el Herrero, Chilares, Enrique el de los Vidales, Concha “La Peñaranda”, Emilia Benito, Roque el de las máquinas, Antonio el Porcelana y Antonio Piñana entre otros. En el caso de Antonio Chacón destacan los siguientes cantaores: Manuel Escacena, El Cojo de Málaga, Manuel Vallejo, Pepe Marchena, Canalejas de Puerto Real, Jacinto Almadén, Pepe el de la Matrona, Enrique Orozco o Enrique Morente, entre otros.

Para concluir este apartado me gustaría señalar que tras la revisión bibliográfica realizada, he podido contrastar que el tratamiento que de los cantes mineros se hace por parte de las primeras referencias sobre la literatura flamenca durante el siglo XIX y hasta los dos primeros decenios del XX ha sido relativamente escaso. Prueba de ello son las primeras referencias escritas como las de Serafín Estébanez Calderón en *Escenas Andaluzas* (1841) o Antonio Machado y Álvarez en *Colección de cantes flamencos* (1881). En relación a ese bajo interés mostrado por lo que podríamos denominar como el principio de los estudios flamencológicos, en una de las entrevistas realizadas para mi Trabajo Fin de Máster, Blas Vega señala lo siguiente:

Viendo los cancioneros del siglo XIX no se habla para nada prácticamente de los cantes de las minas. El mismo Demófilo en 1881 en su *Colección de cantes flamencos* ignora prácticamente el cante minero. Era un cante que no tenía todavía una proyección popular artística, quedaba reservada dentro de la minoría de los artistas que actuaban en los teatros y cafés cantantes, aunque en ellos se prodigaba otro tipo de cantes que

eran más festivos. Hasta primeros del siglo XX no se empieza a hablar y a escribir sobre los cantes mineros. Posiblemente la influencia de D. Antonio Chacón fuera muy positiva, es de los primeros que empieza a grabar estos cantes y a hablar de ellos. En los escritos posteriores de los años 20 como Carlos de Luna, posteriormente Manfredi, Tomás Borrás, se empieza a hablar de los cantes mineros pero de una forma muy sencilla, muy de pasada. No profundizan porque, entre otras cosas, tienen una ignorancia de estos cantes que entonces estaban ubicados en las regiones o en el repertorio de cantaores como es el caso de Pepe Marchena o Escacena, que lo divulgaron a través de la discografía y en algunas experiencias de la ópera flamenca, en las actuaciones de Guerrita, Angelillo, que empezaron a incorporar a los cantes más trascendentales estos cantes como un aporte nuevo de musicalidad que encajaba muy bien con las preferencias del público de los años 20, 30 y 40. Después, en la época de la flamencología, a partir de 1955, con las publicaciones de González Climent, cuando hay una inquietud entre los intelectuales de documentar los estilos es cuando se empieza a hablar con más conocimiento del cante minero (Piñana Conesa, 2012: 57-58)

3.3. La taranta

Sánchez, en su muy reciente tesis doctoral, señala que las diferentes teorías etimológicas sobre la taranta, reflejan por un lado una ascendencia italiana y por otro un fenómeno denominado tarantismo:

Ya desde los estudios de Capdevila Orozco, se viene indicando el término ‘taranta’ como posible derivación etimológica del nombre de la ciudad italiana “Tarento”, de donde provenían al parecer algunos mercenarios que ayudaron a los Reyes Católicos a recuperar el reino de Almería [...] Sin embargo, mientras no se disponga de nuevos datos y desde la investigación abierta por Schneider, en *La danza de espaldas y la tarantela: ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre ritos medicinales* (1948) y secundada por José Carlos de Luna (1951), la

hipótesis mayormente aceptada, con sus lógicos recelos y puntualizaciones, es la que se deriva de la práctica terapéutica primitiva aplicada a los picados de tarántula (de ahí “atarantulados” o “atarantados”), que debió ser más frecuente en las zonas mineras donde el obrero está continuamente expuesto a toparse con este y otro tipo de arácnidos. El remedio curativo aludido consistía en el ejercicio de un baile por parte del enfermo, que inducía a la eliminación del veneno de la picadura a través del sudor provocado por movimientos frenéticos y convulsivos, al son de una música de acompañamiento ejecutada a la guitarra (Sánchez Garrido, 2015: 122-123).

Con respecto a sus orígenes geográficos, Cruces señala que la *taranta* al igual que el resto de los cantes de la familia minera, provienen de una evolución de la forma fandango hasta adquirir unas características propias que los distinguen e identifican entre los demás:

Se ha admitido en todos los casos su origen minero, y que su forma, como ocurre con el resto de los cantes de las minas, sigue el proceso por el cual la gran familia de los fandangos tradicionales, tan aclimatados en el sur de la península, acusa la contagiosa penetración del flamenco. Una incalculable variedad de estilos surge entonces, entre los que se incluirían los fandangos vernáculos de Málaga, convertidos en bandolas, malagueñas, jaberías, rondeñas o verdiales. Los oriundos de Jaén, Almería y Murcia se transformaron en tarantas, tarantos, mineras y cartageneras. Los de Granada en granaínas, y en otras muchas adaptaciones de fandangos locales (Cruces Rolán, 1993: 37).

En ese mismo sentido, Blas Vega sostiene que su evolución parte de unos fandangos regionales y que a través de un proceso de afluencia, se van aclimatando con las aportaciones y matices de los profesionales (Piñana Conesa, 2012).

En alusión a su relación con la forma fandango, hay autores como Fernández que afirma que tiene un origen rítmico, concretamente ternario, que abandonaría con el tiempo:

El lamento del minero al acudir o salir del tajo sería, en un principio, sin acompañamiento musical; más tarde, en las tabernas, se forjaría ese incipiente canto flamenco atarantado. Su compás todavía era abandolao, sinónimo de movimiento, baile y fiesta, a pesar de la tristeza de sus coplas. El compás ternario desaparecería lentamente hasta desembocar, a principios del siglo XX, en la Taranta con compás libre que hoy conocemos. Además, al ser interpretados por artistas profesionales, los cantes mineros van perdiendo el compás ternario porque encorsetaba la libertad expresiva del cantaor (Fernández Riquelme, 2008: 15).

Ortega niega sin embargo cualquier parecido a un elemento bailable, que en cualquier caso y tal y como señala, “obedece a un modo menor con un compás de 6x8” (Ortega Castejón, 2011). También sostiene que la palabra atarantado es el término que hoy día utilizamos los cantaores para referirnos a todos aquellos cantes emparentados con la taranta que mantienen unas peculiaridades musicales parecidas, amén de acompañarse por el mismo toque que, como veremos posteriormente, lleva el mismo nombre.

En relación a los orígenes históricos del cante por tarantas, existe mucha leyenda asociada a su práctica por parte de los mineros. Realmente considero que no es fácil entender que estos cantes se hicieran mientras se desempeñaba un trabajo tan sumamente duro y a muchos metros de profundidad. Parece ser que los mineros, cuando iban y venían de la mina, entonaban los llamados cantes de *madrugá*, entendidos como ciertos elementos musicales en los que aireaban las penurias y tristezas propias de su entorno laboral. Tenemos referencia de uno de estos cantes en la interpretación que realiza Antonio Piñana Segado con la siguiente letra¹³:

¹³ PIÑANA SEGADO, Antonio: *In Memoriam*. Peña flamenca de Cartagena Antonio Piñana, 2013, pista nº4.

*Madrugar y trabajar,
Subir y bajar la cuesta.
Y ganar poquico jornal.
Eso no me trae cuenta,
Yo a la mina no voy más*

Para algunos autores, la taranta es el cante de más pluralidad artística por sus variantes regionales, musicales y personales, y base fundamental para la creación de otras muchas formas estilísticas (Blas Vega, 2011).

Chaves y Kliman sostienen al igual que Blas Vega, que la taranta es un estilo matriz del que surgen otros muchos cantes mineros e inciden en la importancia de zona minera de Linares como germen musical de un estilo que dio lugar a innumerables recreaciones personales:

Se puede decir que es el palo flamenco-minero por antonomasia por ser de todos el más fértil como generador de estilos a él suscritos en origen. Esta versatilidad se asocia a las distintas corrientes interpretativas y al sentir de las zonas donde se cultivó a través del tiempo. Algunas de sus fórmulas por su mayor o menor recurrencia o seguimiento, alumbraron a su vez nuevas familias musicales pseudo-autónomas o subpalos [...] Todas estas claves remiten a establecer a Linares y su comarca minera como uno de los lugares donde este cante adquiere verdadera significación.(Chaves Arcos y Kliman, 2012: 219).

Por el contrario, hay autores que afirman que se trata del estilo minero con mayor entidad y de un posible origen almeriense (Álvarez Caballero, 1994).

A la hora de abordar las características propias de la taranta dentro del variado repertorio estilístico minero, Sánchez señala que se trata de un estilo generador de otros muchos, cuya variedad queda identificada en submodalidades y variantes melódicas diversas:

No podemos hablar de la existencia de un modelo único de “taranta”, pues bajo tal denominación se encuentra una amplísima gama de líneas melódicas, es decir, un nutrido número de subestilos, algunos de los cuales, por su mayor continuidad y cultivo entre los cantaores, han dado lugar a su vez al nacimiento de nuevas variantes [...] La taranta es uno de los estilos más prolíficos del flamenco y el único criterio diferenciador de sus variantes se halla casi exclusivamente en el contenido melódico, que admite todo tipo de voces y que no siempre muestra un carácter tan severo y vehemente. Se conocen pues modalidades de tarantas de exquisita delicadeza y dulzura, cuya calidez es inherente a su patrón melódico independientemente de la estética elegida por el intérprete para la ejecución (Sánchez Garrido: 2015: 120).

Ortega señala que una de las características propias de la taranta es su enorme variedad estilística que queda reflejada en la diversidad de líneas melódicas que los artistas han aportado a lo largo de la historia del flamenco:

[...] la taranta es uno de los palos más ricos en variantes melódicas, como atestiguan las numerosas grabaciones que de ellas han quedado. En efecto, bajo la denominación de taranta tienen cabida una amplísima variedad de melodías o patrones melódicos, testimonio del enorme interés que durante un tiempo despertó entre los cantaores y los aficionados esta modalidad de cante flamenco (Ortega Castejón, 2011: 45).

Con los datos que poseemos y con la bibliografía manejada, podemos llegar a la conclusión de que la taranta es el estilo regulador del repertorio minero. Tengamos en cuenta que una de las características definitorias de todos los cantes que conforman este repertorio es el acompañamiento guitarrístico que recibe el nombre genérico de toque por tarantas. Sobre la diversidad estilística del cante taranero, Blas Vega nos comenta lo siguiente:

En cuanto a la taranta, hay matices de algún cantaor de La Unión que haya hecho aportaciones, como las aportaciones que hizo El Rojo, que sirvieron para los artistas de La Unión

o Cartagena o a artistas como Chacón. Una cosa es la esencia antigua, regional y otro lo que luego va a quedar y proliferar en la estilística del flamenco [...] Se trata de matices regionales, personales, sobre esa base de la taranta de Linares. A la taranta de Linares, por ejemplo, Marchena le imprime unas variaciones personales en los tercios que es lo que configura esa taranta de Linares en unos aspectos que no tienen otras tarantas. Eso es la riqueza musical de las tarantas. Es lo que hacen otros artistas como Bernardo El de Lobitos, Pepe El Culata, Jacinto Almadén, Guerrita, El Pena hijo, Canalejas de Puerto Real. Igual que se habla de la taranta de Linares, se habla de la taranta de Cartagena, por ejemplo, pero es gracias a la libertad expresiva que tiene el cante en sí. La taranta ha sido más abierta, es la base y cada cual tiene su estructura, su nombre, su identificación (Piñana Conesa, 2012: 62).

Con respecto al lugar que ocupa dentro del repertorio minero, la mayor parte de los flamencólogos entrevistados para esta tesis sostienen que es la madre de los estilos mineros. Ortega señala lo siguiente:

[...] es un estilo si no el más moderno, el que se incorpora más tarde en el flamenco. Tal vez en el último decenio del siglo XIX, aunque de ahí no tenemos grabaciones. Me aventuraría a decir que en los primeros decenios del siglo XX, en tanto que los primeros cantes de tarantas que conservamos grabados adolecen de una cierta primitividad. Les falta un poco de recorrido, que caigan en voces de artistas creativos que sepan darle suficiente equilibrio para que posteriormente pueda evolucionar [...] yo creo que como decía tu abuelo y otros muchos, la taranta está dentro de los estilos mineros, el estilo que los articula a todos ellos. Lo primero que hubo en los estilos mineros fue la taranta, y a partir de ahí fueron especializándose algunas tarantas que devinieron en levanticas,

murcianas o incluso en la minera o cartagenera de Chacón, pero lo primero fue la taranta¹⁴.

Como resumen de lo tratado anteriormente, he de señalar que la taranta es un cante cuyo origen hay que situarlo en el engrandecimiento de algún fandango almeriense que, al trasladarse a zonas mineras, adquirió una forma propia (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988). En el flamenco y haciendo una clasificación basada en su contenido rítmico, hay que distinguir entre los “palos” referidos a los distintos cantes o estilos flamencos con una métrica concreta o fija¹⁵, y los que tienen un concepto más abierto o flexible, sin estar sujetos a compás alguno; con una métrica libre¹⁶. Los cantes mineros se encuentran dentro de este último grupo. No son cantes a compás, no hay acentos rítmicos en su estructura que se repiten de forma periódica. Sin embargo, como cantaor he de señalar que en su interpretación, existe un cierto ritmo interno o dinámica que se materializa en una alternancia de pregunta-respuesta entre el cantaor-guitarrista. Entre ellos y junto a los cantes mineros se encuentran también las malagueñas, granaínas, algunos cantes de ida y vuelta como la milonga, vidalita y las tonás. Con respecto a los últimos, si bien es cierto que llevan implícito el compás de siguriya (entendido como una amalgama de un compás de $\frac{3}{4}$ y un compás de $\frac{6}{8}$ o un compás de $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$ y $\frac{2}{8}$), en la ejecución de los mismos, los cantaores normalmente hacemos una interpretación “libre” donde el factor expresivo prima sobre el factor métrico o de compás.

Con respecto a sus características melódicas, en ese proceso evolutivo la taranta adquiere una serie de peculiaridades musicales a modo de ciertos cromatismos que los diferencian del resto de cantes derivados del fandango. Entre estas características hay que se-

¹⁴ cf. Entrevista a José Francisco Ortega en <https://www.youtube.com/watch?v=oZsm7LR0QOE&t=14s>

¹⁵ La estructura métrica de los cantes flamencos se sustentan sobre la base de los llamados compases flamencos. En este sentido y en función de dicha estructura, existen fundamentalmente tres tipos de compases en el flamenco: binario, ternario y compás de doce tiempos.

¹⁶ No son cantes a compás, no hay acentos rítmicos en su estructura que se repitan de forma periódica.

ñalar que posee una melodía que viene orientada hacia el V grado rebajado. Hablamos de ciertas caídas que poseen un carácter vacilante, de un cierto titubeo que se materializa en una búsqueda de la nota pero sin llegar claramente a ella. Es como si con estos cantes buscáramos la armonía pero sin definirla claramente. A partir de ahí es cuando podríamos decir que nos encontramos en el mundo de los cantes mineros.

Con respecto a los antecedentes musicales y en la misma línea que sostiene el arabista Julián Ribera, uno de los máximos defensores en fundamentar en la cultura árabe medieval no sólo el flamenco y la música española, sino la música europea, Norberto Torres advierte la influencia oriental en algunas de las características propias del cante por tarantas:

En la época de Al Ándalus había un tipo de música en la que justamente gustaba todas las características de la taranta, el gusto por el titubeo, el gusto por romper el tono en la tradición árabe oriental, el gusto por las falsas relaciones, ficta de falsa, el quinto grado rebajado, te crees que llega a todo y te vas debajo. El jugar con esa indefinición melódica, yo creo que la base está en la parte oriental. Y luego pasa a nivel popular a intérpretes de fandangos, de malagueñas y hay semi-profesionales que conservan estas formas y luego vienen los profesionales como El Rojo o Chacón, que dicen “esto no es fandango ni malagueña”, es un mundo y Chacón, como un lince, lo coge y desarrolla su propia historia. Él, que había ya desarrollado su malagueña, cuando viene al oriente, a Almería, a La Unión, escucha esta tradición, se empapa, la recoge y la engrandece como profesional. A partir de ahí, todo el hilo.¹⁷

Uno de los aspectos en los que habitualmente nos fijamos al describir un cante flamenco es su estructura formal. Me refiero a las peculiaridades estructurales que con diferentes posibilidades de combinación constituyen, por así decirlo, el guión de interpretación

¹⁷ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

del mismo. En los cantes mineros en general, y en los cantes por tarantas en particular, dichos elementos serían los siguientes:

- El preludio o introducción que realiza la guitarra. Se emplean diferentes técnicas aunque la más recurrente es la del rasgueo sobre los acordes básicos del toque. La introducción finaliza con las cadencias típicas, entendidas como la sucesión característica de acordes asociados al diseño propio de acompañamiento del estilo y variante. En el caso de los cantes mineros y concretamente los cantes por tarantas, son sin métrica fija, aparentemente libres.
- El temple o salida, que suele consistir en una serie de “ayeos” que realiza el cantaor/a, a modo de preparación del cante.
- Las falsetas, que serían los interludios instrumentales que se van alternando con las letras o estrofas¹⁸.
- Las estrofas propiamente dichas.

Otro aspecto importante al que hay que referirse son las letras o copla flamenca. Las letras de las tarantas responden a la estrofa habitual del fandango y se presentan en coplas de cuatro y cinco versos¹⁹ octosílabos con rima asonante o consonante. Es importante señalar que, cuando se trata de quintillas, el cante queda dividido en seis frases melódicas o tercios, repitiéndose el primero de ellos. En el caso de estructurarse en cuartetos, normalmente se repite el primero y último dos veces.

¹⁸ En general en los cantes flamencos se utilizan con un significado similar los términos de letra, copla, estrofa o cuerpo en cada estilo.

¹⁹ En el cante flamenco se utiliza indistintamente el término tercio como sinónimo de verso; por lo que podríamos referirnos a estrofas de cuatro y cinco tercios. Además, considero que tiene una mayor connotación flamenca en su acepción. Señalar que fundamentalmente las estrofas o coplas de tres, cuatro y cinco versos octosilábicos conforman la principal base métrica del cante flamenco.

Con respecto al contenido de las letras en los estilos mineros, podríamos decir que, aunque no es la única temática empleada, responden en su mayoría a una cultura del trabajo y a la protesta social y laboral. Sin embargo la mayor parte de las letras de tarantas que voy a trabajar en mi proceso artístico aluden a temas recurrentes en el flamenco como la muerte, el amor, lo religioso, el dolor, la pena y el sufrimiento; habiendo otras relativas a los espacios, paisajes mineros y acontecimientos concretos de la historia de la minería.

3.4. El toque por tarantas

Casi todos los cantes mineros se suelen acompañan con el denominado toque por tarantas. Se basa en un uso particular del modo de Mi. Llegados a este punto, considero oportuno aclarar que dentro del repertorio estilístico del flamenco existen cantes de carácter modal, otros que combinan modalidad y tonalidad, y otros exclusivamente tonales. La modalidad en el flamenco surge a partir del modo frigio de Mi. Un modo frigio armonizado, con la particularidad de que en el primer grado tiene la 3ª elevada medio tono ascendentemente, dando como resultado un grado mayor que podríamos denominar como modo frigio mayorizado o modo flamenco. A lo largo de mi trabajo he optado por utilizar esta última denominación, bajo mi punto de vista más precisa y que, de alguna forma, resume e identifica un lenguaje musical propio.

Los cantes flamencos que se desarrollan en modo frigio se acompañan en dos posiciones armónicas con la guitarra, llamadas tradicionalmente “por arriba” y “por medio”²⁰. En el caso del toque por

²⁰ Los tonos del modo flamenco vienen dados por las posiciones de la guitarra, lo que comúnmente se conocen como las posturas de la mano izquierda. Aunque existen varias, estas posiciones en el flamenco serían básicamente las siguientes:

Modo de Mi flamenco (por arriba)

Modo de La flamenco (por medio)

Modo de Fa# flamenco (por tarantas)

Modo de Sol# flamenco (por mineras)

tarantas, el modo de Mi se transporta a Fa#. Este toque se basa en la cadencia correspondiente a los grados IV Sim, III LaM, II SolM y I Fa # de tarantas. Se trata de una secuencia cadencial descendente, conocida como “cadencia andaluza” (Fernández Marín, 2004). Por otro lado, existe el denominado toque por mineras, que creara el guitarrista Ramón Montoya como toque de concierto y que se basa en la cadencia que corresponde a los grados IV Do#m, III SiM, II LaM, I Sol#. Volviendo al toque por tarantas, Ortega señala su particularidad de la siguiente forma:

[...] en el toque por tarantas, el acorde final es un conglomerado de notas de sugerente y enigmática sonoridad, resultado de marcar la posición de Fa#M pero dejando libres las tres primeras cuerdas de la guitarra. El orden, desde el grave al agudo es el siguiente: fa#-do#-fa#-sol-si-mi [...] Pero la cosa no acaba ahí, pues la mayoría de los acordes que se utilizan en el toque por tarantas incorporan notas extrañas, detectándose en ellos la adición de la sexta, la séptima, la novena u otras disonancias; una práctica, en realidad, por la que la guitarra flamenca siente especial predilección (Ortega Castejón, 2011: 29).

En la guitarra flamenca es habitual el uso de la cejilla para la transposición. En función de la tesitura del cantaor/a o por unas condiciones vocales puntuales, con la cejilla se puede, cuando es necesario, bajar o subir el tono sin que el guitarrista tenga que variar las posiciones de la mano izquierda. Por lo tanto, cada vez que hablemos de tonalidad de un cante minero siempre nos referiremos al tono estándar, esto es, los tonos de Fa# (toque por taranta) o Sol# (toque por minera) independientemente de la altura real que se esté produciendo.

A partir de aquí, es importante señalar la importancia y el lugar que el toque por tarantas ha venido desempeñando en la propia evolu-

Modo de Si flamenco (por granaínas)

Estos tonos se transportan mediante el uso de la cejilla en función de la tesitura del cantaor/a pudiendo resultar cualquier tono, aunque el guitarrista siempre usará las mismas posiciones de mano izquierda.

ción de la guitarra flamenca y que ha ido paralela al desarrollo del propio cante minero en el sentido de la configuración estilística definitiva, tanto desde un punto de vista armónico como melódico. Con respecto a su origen, podemos situar en la primera década del siglo XX como el momento en que aparece el denominado toque por tarantas con Ramón Montoya acompañando al Niño Medina. A partir de ese momento y ya en la segunda década del mismo siglo, Montoya utiliza la tonalidad de Fa# de forma plenamente desarrollada en numerosas grabaciones. De esta forma se convierte en parte consustancial al acompañamiento de los cantes mineros, por lo que podríamos llegar a denominarla como el toque minero por excelencia²¹, llegando a denominarse actualmente como Fa# frigio o Fa# de tarantas (Piñana Conesa, 2011). En este sentido, creo importante destacar el papel fundamental que han jugado a lo largo de la historia del flamenco los llamados binomios artísticos (cante guitarra). He de señalar la importancia que tuvieron figuras como Chacón y Montoya en la estructuración de los estilos mineros. Estos artistas son considerados como uno de los pilares fundamentales que más aportó a la configuración formal y estilística actual del toque minero. Como una de las principales aportaciones, con Montoya el toque minero se va desligando paulatinamente de su carácter rítmico primitivo con el uso de la técnica del rasgueado, pasando a un segundo plano y comenzó a emplearse técnicas como los arpegios dobles, el pulgar y el punteado.

Norberto Torres incide en la importancia de Ramón Montoya en la estructuración definitiva y actual que adquiere el toque por tarantas tanto concebido para la guitarra flamenca de concierto como en su vertiente de acompañamiento. Señala que Montoya termina estructurando el acompañamiento de unos cantes que evolucionaron desde el punto de vista melódico y ante los cuales, la guitarra se amoldó y desarrolló un nuevo concepto de la armonización que, a su vez, sirvió de acicate y estímulo creativo para los cantaores. Todo ello en un momento de desarrollo constante de estas formas estilísticas.

²¹ En la actualidad se suele aludir a esta tonalidad como Fa# de tarantas.

En relación a los estilos que voy a trabajar en mi tesis he de señalar que, en el momento histórico en que se graban, además del toque por tarantas, era habitual acompañar en otras tonalidades cercanas y muy del gusto de la época, como son las denominadas como toque por malagueñas (por arriba) y toque por granaínas. En el capítulo del “Desarrollo de la Investigación” y concretamente en el apartado titulado *La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico*, podemos comprobar que seis de los estilos originales están acompañados por arriba, cinco por granaínas y los once restantes por tarantas.



Propuesta de investigación

EN ESTE CAPÍTULO EXPONGO el repertorio de tarantas seleccionadas, así como las fuentes y herramientas utilizadas para llevar a cabo mi investigación. Asimismo, ofrezco una justificación de la selección y las fuentes que utilizo para elaborar una teoría general de la práctica interpretativa flamenca, y que desarrollo en el siguiente capítulo.

1. Repertorio seleccionado

Se trata de una serie de estilos que se grabaron en las cuatro primeras décadas del siglo XX (entre 1907 y 1940), y que se encuentran a caballo entre dos de las etapas históricas del flamenco más significativas: la Etapa Clásica, también llamada Edad de Oro o de los cafés cantantes (1860-1920) y la denominada Ópera flamenca (1920-1955).

Para la elección de las tarantas me he basado en el trabajo de Ortega (2011), que recoge una amplia selección. Ordenadas cronológicamente son las siguientes:

- ‘*Ciento cincuenta testigos*’, de Sebastián Muñoz “El Pena”, grabada en 1907 y acompañada por Joaquín, el hijo del Ciego.
- ‘*Cuando a ti nadie te quiera*’, de Antonio Grau Dauset, grabada en 1907 y acompañada por Enrique Negrete.
- ‘*Te compraré el refajo*’, de Manuel Escacena, grabada en 1908 y acompañada por Román García.
- ‘*Trabajando en una mina*’, del Niño de la Isla, grabada en 1910 y acompañada por Ramón Montoya.
- ‘*El alcalde de Guadix*’, de Pepe el de la Matrona, grabada en 1911 y acompañada por Paquito de Granada.
- ‘*Di a la guitarra que suene*’, de La Salerito, grabada en 1912 y acompañada por José Grau.
- ‘*Estoy pasando un verano*’, de Manuel Escacena, grabada en 1914 y acompañada por Pepito Cílera.
- ‘*Taranta de la Gabriela*’, de Emilia Benito, grabada en 1914 y acompañada por orquesta.
- ‘*A la oscura galería*’, del Cojo de Málaga, grabada en 1921 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Eres hermosa*’, de Fernando el de Triana interpretada por El Cojo de Málaga, grabada en 1921 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Como la sal al guisao*’, del Cojo de Málaga, grabada en 1923 y acompañada de Migue Borrull.
- ‘*Soy piedra que a la terrera*’, del Cojo de Málaga, grabada en 1923 y acompañada por Miguel Borrull.

- ‘*Nadie las sabe cantar*’, del Cojo de Málaga, grabada en 1925 y acompañada por Ramón Montoya.
- ‘*Le llaman Laura*’, de Manuel Vallejo, grabada en 1926 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*En el barco de tu anhelo*’, de Manuel Escacena, grabada en 1928 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Cariño le tengo yo*’, de José Cepero, grabada en 1929 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Camino de las Herrerías*’, de Fanegas, grabada en 1930 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Las llamas llegan al cielo*’, del Fruto de Linares interpretada por Manuel Vallejo, grabada en 1930 y acompañada por Ramón Montoya.
- ‘*Los feos a la tartana*’, de Manuel Vallejo, grabada en 1930 y acompañada por el Niño Pérez.
- ‘*Yo de ti me enamoré*’, de Pepe Marchena, grabada en 1940 y acompañada por Manolo de Badajoz.

A la hora de justificar el repertorio seleccionado he seguido los siguientes criterios:

1. Como vimos a lo largo del marco teórico de esta tesis, la taranta es el cante flamenco regulador por excelencia dentro del repertorio minero. Un estilo de gran riqueza melismática y sobre el que ha habido abundantes aportaciones personales que han dejado su impronta como sello indeleble de creación personal. Tuvo una época de gran esplendor y eclosión artística durante la *Etapas de los cafés cantantes*. Además, durante las primeras décadas del siglo XX, hubo una ingente labor discográfica en torno a los cantes mineros y concretamente sobre las tarantas. Poseemos una gran cantidad de material sonoro de la época en disco de pizarra, sin embargo, coincidiendo con la época de decadencia de la actividad de explotación de la

minería, con la llegada de la ópera flamenca, la mayor parte de estos estilos cayeron en el olvido y se dejaron de grabar e interpretar. Hoy día es notoria la escasez de su tratamiento en los repertorios actuales de los cantaores profesionales, por lo que, ahondando en uno de los objetivos de mi tesis, y como cantaor especialmente preocupado en la labor de conservación de estos cantes, he considerado conveniente profundizar en mi labor de recuperación, complementando mi repertorio de una forma adecuada en esta parcela estilística del flamenco.

2. Considerando que mi trabajo finaliza con la grabación de las nuevas interpretaciones de tarantas, he tenido en cuenta aspectos puramente técnicos como la duración de las mismas. Como adjunto incluyo dos discos, uno con las tarantas originales y otro con las nuevas interpretaciones. En un principio me planteé incluir todos los cantes en uno, pero excedía de la duración máxima para cada soporte, por lo que, finalmente, decidí incluir por separado las originales y las nuevas versiones, considerando que veinte estilos eran los más idóneos. En este sentido, he querido respetar al máximo la estructura de los cantes originales, intentando mantener una duración lo más aproximada posible para cada uno de ellos.
3. Las tarantas seleccionadas son interpretadas por cantaores fundamentales en la historia del flamenco y a su vez, artistas que han contribuido con sus aportaciones a definir y configurar el complejo estilístico minero a través de unos cantes con características técnicas y musicales con las que me siento plenamente identificado por mis condiciones vocales y artísticas. Como veremos en el siguiente capítulo dedicado al Desarrollo de la Investigación y en el epígrafe titulado *La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico*, se puede observar una relación de cada una de ellas, prestando especial atención a su contenido expresivo y formal.

4. A la hora de afrontar el proceso artístico sobre una serie de estilos que quiero incorporar a mi repertorio, me ha interesado trabajar sobre aquellos que tuvieran como característica fundamental un cierto carácter primitivo en sus formas melódicas. Pienso que estas veinte tarantas tienen muchas posibilidades a la hora de buscar una nueva interpretación y nuevos matices que, sin perder el carácter original, me permita dar rienda suelta a mi propia creatividad como cantaor.

Por todo lo expuesto anteriormente, y a modo de resumen, tengo el propósito de buscar, conocer, investigar y profundizar en el repertorio flamenco y más concretamente en lo que se refiere a la estilística del cante minero mediante el conocimiento de estos veinte cantes por tarantas que me ocupan. De esta forma, estudiaré e intentaré hacerlos míos, infundiendo en ellos mi propia expresión artística.

2. Fuentes

Para mi tesis he utilizado una variada nómina de fuentes y herramientas que expongo a continuación. Todas ellas me han permitido abordar una tarea que ha sido concretada con la intención de potenciar el desarrollo de conocimientos, hábitos, metodología y procedimientos operativos básicos para el desarrollo de mi investigación.

2.1. Fuentes primarias

La relación del tipo de fuentes primarias que he manejado son las siguientes:

- a) Mi experiencia personal.
- b) La experiencia de los otros intérpretes; cantaores, guitarristas, bailaores y, expertos documentalistas y escritores que han intervenido a lo largo del proceso, y que han

estado directamente relacionados con el desarrollo de mi trabajo.

Para la realización de mi tesis he tenido que hacer una elección y tomar decisiones sobre la adecuación y la pertinencia del empleo de unas fuentes u otras, concretamente sobre los perfiles de informantes que emplearía, y dentro de ellos, a qué profesionales elegir y el tipo de entrevista a desarrollar. Me interesan realmente aquellas personas que han aportado, mediante su trabajo profesional como investigadores y como artistas, un material valioso en el mundo del flamenco, y dentro de él, en el mundo de los cantes mineros. Creo conveniente justificar el porqué de su elección.

Con respecto a los teóricos, he contado con siete de los escritores con más reputación y que tienen una relación con el flamenco desde diversas perspectivas. Se trata de expertos que en unos casos, han investigado sobre temas relacionados con los cantes de las minas y que, en otros, han tenido una relación cercana con la difusión del flamenco desde las perspectivas literarias, y de gestión y producción artística:

- El mundo académico, investigación y producción artística sobre el flamenco en sus diferentes manifestaciones, como son los casos de Eulalia Pablo, José Luis Navarro, Norberto Torres, José Francisco Ortega y José Luis Ortiz.

- La crítica especializada en medios de comunicación y jurado de innumerables certámenes y festivales flamencos. Aquí cuento con Manolo Bohórquez.

- El mundo de las letras y la producción de programas especializados en radio y televisión sobre flamenco con José María Velázquez.

Con respecto a perfil de cantaores, me interesaban realmente aquellos que hubieran tenido una especial preocupación por incluir en sus repertorios interpretativos los estilos mineros y concretamente los cantes por tarantas. Algunos de ellos, concretamente cinco, son “Lámparas Mineras” en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión. Pero además, aquellos profesionales que, a

priori, tuvieran una capacidad personal de reflexión sobre su actividad artística que me permitiera extraer una información valiosa, con la cual entrar en un discurso fructífero con mi experiencia como cantaor de flamenco, que ha centrado gran parte de su carrera artística en la conservación de un determinado repertorio estilístico como son los cantes mineros. Los cantaores entrevistados son: Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Calixto Sánchez Marín, Segundo Falcón Sánchez, Francisco del Pozo Carpintero, Francisco José Arcángel Ramos, Juan Pinilla Martín, Jeromo Segura Paredes, Rocío Segura López y Rocío Márquez Limón.

Con respecto a los guitarristas, quería contar con aquellos que a lo largo de su carrera como profesionales del acompañamiento, han trabajado con cantaores que han tratado de forma especial el repertorio minero. Incluso aquellos que han tenido la oportunidad de trabajar con cantaores ya fallecidos y a través de lo cual, podían proporcionarme una información valiosa al respecto, que no hubiese sido posible obtener de otra forma. Los guitarristas son los siguientes: Manuel Muñoz Alcón “Manolo Sanlúcar”, Víctor Monge Serrano “Serranito”, Francisco López Cepero García “Paco Cepero”, Manolo Franco Barón, Antonio Carrión Jiménez, José Fernández Torres “Tomatito” y Juan Ramón Caro Corchero.

Además de los anteriores, he de señalar que he contado con los cuatro guitarristas que intervienen directamente en mi proceso artístico. Se trata de aquellos con los que tengo una relación más cercana a nivel profesional, por un lado como docentes, como es el caso de mi hermano Pepe Piñana Conesa y Francisco González Tornero, y por otro, como especialistas en el acompañamiento de estos cantes, como es el caso de Antonio Piñana Calderón y Antonio Muñoz Fernández. Estos últimos, dada su experiencia profesional como guitarristas oficiales del Festival Internacional del Cante de Las Minas en diferentes etapas, han tenido una relación muy próxima con infinidad de cantaores especialistas en este repertorio.

Con respecto a los bailaores, he considerado que sería muy interesante contar con la opinión y valoración de una tercera expresión

flamenca²² en lo que respecta a la visión que sobre un palo libre tenían los artistas entrevistados. He querido contar con tres perspectivas y estilos totalmente diferentes. Un punto de vista más clásico y con una visión enfocada al baile de tablao, con Antonio Manzano Bermúdez “Toni el Pelao”, y dos coreógrafos de gran prestigio internacional que incluyen novedosas propuestas y creaciones escénicas, como es el caso de Javier Antonio García Expósito “Javier Latorre” y Belén Maya Mora. Para concluir, debo señalar que todas las personas citadas como fuentes primarias para mi trabajo, tienen una breve biografía en cada una de las entrevistas realizadas y que se encuentran en el anexo nº 8.2.

- c) Ensayos. He considerado conveniente incorporar a mi tesis como fuente de investigación cualitativa, una serie de ensayos con los cuatro guitarristas participantes. Se trata de una fuente imprescindible, ya que, a través de ellos, he podido realizar un trabajo conjunto de preparación y asimilación de las tarantas seleccionadas. De esta forma, he podido explorar las relaciones sociales y describir la realidad tal y como se experimenta con cada uno de los músicos que participan a lo largo de mi proceso artístico.
- d) Grabaciones de audio. Las grabaciones de los veinte cantes por tarantas interpretadas por Antonio Grau Dauset, Sebastián Muñoz “El Pena”, Pepe Marchena, Manuel Escacena, Fanegas, El Cojo de Málaga, José Cepero, La Salerito, Pepe el de la Matrona, Emilia Benito, Niño de la Isla y Manuel Vallejo. Como mi trabajo se ha basado fundamentalmente en su audición, como anexo adjunto un CD con las grabaciones originales así como las interpretaciones hechas por mí.

²² Tradicionalmente en el flamenco se ha considerado tres expresiones fundamentales; cante, guitarra y baile. Hoy día podríamos añadir una cuarta que va íntimamente ligada a las anteriores; la poesía flamenca.

2.2. Fuentes secundarias

Trabajos de investigación histórica, bibliografía propia sobre los cantes mineros, así como sobre la investigación de los procesos artísticos, etnografía y autoetnografía y que se citan en el apartado correspondiente de bibliografía.

3. Herramientas

Hablaré en este apartado de los recursos y herramientas que he utilizado para la confección de mi trabajo.

3.1. Entrevistas

Como herramienta etnográfica he considerado necesario llevar a cabo una serie de entrevistas con las que he realizado un seguimiento a un grupo social concreto compuesto por una serie de teóricos, guitarristas, cantaores y bailaores de reconocido prestigio. Junto con la observación, la entrevista son dos de los modos básicos para obtener información, o más bien, de producirla (Velasco y Díaz de Rada, 1997). El propósito ha sido plantear una serie de preguntas relacionadas con mi trabajo como cantaor, así como con aquellos aspectos que creo relevantes para el estudio de mi propio proceso artístico.

Me he servido de un modelo de entrevista en el que prima en todo momento el componente de flexibilidad:

que permite tratar y conectar aspectos difíciles de captar y que no podemos obtener con otros tipos de fuentes de información [...] esta misma flexibilidad hace que cada entrevista sea diferente y única, incrementando el trabajo del investigador y el grado de complejidad de su análisis (Catalá Viudez, 2010: 36)

En este sentido, tal y como señalan Rojas, Fernández y Pérez:

que el éxito de una entrevista depende de muchos elementos, como la propia selección y formación de los entrevistadores, la calidad del cuestionario que utilicen o la forma en que accedan al entrevistado (Rojas et al., 1998: 141).

Atendiendo a la diferenciación que establecen los anteriores autores entre entrevistas de diagnóstico y entrevistas de estudio, he optado por emplear las segundas y concretamente un tipo de entrevistas semiestructuradas.

Una vez elaborados los ítems para los cuatro modelos de entrevistas llevadas a cabo para los diferentes perfiles, solicité a un panel de expertos compuesto por dos cantaores (Rocío Segura y Paco del Pozo), dos teóricos (José Luis Navarro y Norberto Torres) y un guitarrista (Juan Ramón Caro), su opinión sobre la validez de las mismas. Todo ello con la finalidad de tener un instrumento que considero fundamental para una investigación de tipo cualitativo como la que he llevado a cabo. El cuestionario que le proporcioné a cada uno de los expertos constaba de las siguientes preguntas:

1. El cuestionario está enfocado a tres perfiles dentro del mundo del flamenco (teóricos, cantaores y guitarristas), ¿mantendría estos perfiles?, ¿añadiría alguno más?
2. ¿Considera adecuado el formulario de preguntas para cada uno de los perfiles?
3. ¿Considera que las preguntas son claras y relevantes?
4. ¿Hay alguna pregunta inadecuada? En caso afirmativo, ¿cuál?
5. Propuestas para la mejora de la obtención de datos.

Tras la recepción de los correos y las consideraciones oportunas, debo señalar que obtuve una validación positiva y realicé las modificaciones oportunas en relación a determinadas preguntas y a la clasificación por bloques temáticos, incluyendo finalmente un cuarto perfil de informantes, los bailaores.

De todas las entrevistas realizadas he extraído la información que he considerado relevante, y a partir de ahí, he elaborado una teoría con la que triangular mi experiencia a lo largo de mi proceso artístico en el montaje, incorporación a mi repertorio y posterior grabación discográfica de los cantes por tarantas seleccionados para mi trabajo.

Con respecto al concepto anteriormente señalado y para poder alcanzar una máxima transparencia en el proceso, utilizaré un modelo de triangulación en el que intento alejarme de mi propia experiencia y poder situarme como observador participante. En este sentido, la orientación autoetnográfica de este trabajo me permite hablar desde mí mismo, lo que implica necesariamente que debo contemplar desde fuera mi propia experiencia registrada a través del proceso artístico. Un tercer vértice lo compone todo aquello que se dice, y aquí es donde se encuentra la teoría general de la práctica interpretativa flamenca que elaboro en el siguiente capítulo dedicado al desarrollo de la investigación, en torno a una serie de elementos o categorías con las que poder confirmar, matizar y/o refutar en cada caso, todo aquello que desde una perspectiva colectiva me permita enfocar mejor mi trabajo a nivel individual. Es desde ese momento cuando realmente genero una triangulación que me va a permitir contrastar y entrar en discurso constante con mi experiencia y la de otros artistas y teóricos del flamenco

En este punto, he de decir que las entrevistas las he realizado con la finalidad de obtener una información valiosa, sin sustituir en ningún caso la búsqueda bibliográfica.

3.2. Grabaciones en vídeo

Siguiendo una de las herramientas básicas del método etnográfico, he creído conveniente registrar mediante grabaciones en vídeo las entrevistas realizadas a los teóricos, guitarristas, cantaores y bailaores, así como de los ensayos con los músicos acompañantes y la primera escucha de las tarantas seleccionadas, convirtiéndome de

esta forma en observador del conjunto y a la vez de mí mismo. Como señala Magraner:

Un trabajo autoetnográfico debe emplear todas las herramientas necesarias para poder plasmar con sinceridad e inmediatez los resultados de la investigación, en este sentido la tecnología ayuda a tener una fidelidad con la fuente que permita su posterior análisis. El observador puede así juzgar la acción desde diversos ángulos [...] la continua reflexividad que emerge de estas acciones crea un bucle infinito en el que lo grabado, relatado visualmente y narrado por escrito vuelve a ser analizado, el investigador pasa entonces de ser sujeto a ser objeto del trabajo de investigación y las nuevas acciones que se emprenden también se ven afectadas por este cíclico proceso reflexivo. Se genera así un elemento en evolución continua que hace progresar, estimula y retroalimenta el largo y tedioso proceso analítico (Magraner Moreno, 2011: 45).

La decisión de incluir las grabaciones audiovisuales va íntimamente ligada al desarrollo de la propia tarea etnográfica, lo que facilita y asegura el registro de todo aquello que ocurra a lo largo de mi proceso artístico, desde diferentes ángulos y que va más allá de lo estrictamente formal. En este material queda constancia de la actitud de los músicos, así como de aspectos tales como la implicación y comunicación interpersonal a lo largo del proceso, lo que me ha permitido una continua revisión y reflexión de cada una de las fases del mismo. He de señalar que, por problemas técnicos, la entrevista a Norberto Torres no pudo quedar registrada en vídeo, aunque en el anexo nº VIII.2.4 se encuentra la transcripción íntegra de la misma.

3.3. Diario de campo

Mi trabajo de investigación no ha consistido sólo en realizar entrevistas, grabaciones, observaciones o análisis de los contenidos, sino en realizar estas operaciones con la intención de ofrecer interpretaciones del proceso en el que me veo inmerso.

Por tanto, la primera herramienta o instrumento de mi investigación ha sido el diario de campo, aunque en esta explicación aparezca al final en tanto que documento que, no sólo registra sino que culmina toda la tarea. En mi diario de campo pretendo tomar nota de todo lo que vaya ocurriendo a lo largo de mi proceso artístico en torno al viaje que he decidido emprender. Pretendo no descartar nada para luego ir valorando y asumiendo todo aquello que realmente sea válido e importante para mi investigación. Por tanto, creo oportuno advertir que a lo largo de la misma, algunas de las anotaciones que he ido tomando en el diario de campo me han servido para reflexionar sobre determinadas partes de mi trabajo, sobre todo de cara a los ensayos con los guitarristas. Es por ello, por lo que he decidido trasladarlas puntualmente al contenido de la tesis, con la única finalidad de apoyar algunos aspectos que he considerado más significativos y que tienen que ver con el componente narrativo de mi experiencia artística. Para la elaboración de mi diario de campo tomé como principal referencia la que nos señala Velasco y Díaz de Rada:

El diario de campo es una herramienta fundamental de inscripción, aunque no el único, en el que queda grabado el discurso social [...] En cuanto al contenido y su organización cabe casi cualquier fórmula. Puede ser una colección de cuadernos de campo en los que se registran estrictamente observaciones estructuradas de acuerdo a determinados puntos, o puede ser por el contrario un estricto diario personal, predominantemente relleno de subjetividad [...] O bien, puede ser a la vez una lente de observación para descripciones objetivadas y una pantalla de reflexión y autocrítica para el propio investigador. Permite tanto llevar un registro sistemático de acciones de investigación sujetas a un programa, como comentarios de lecturas diversas [...] Lo más importante es que admite adelantar conclusiones especulativas, revisar ideas previas, tomar conciencia de los propios prejuicios, descubrir debilidades propias y ajenas, marearse en el desánimo o entusiasmarse con hallazgos o proyectos (Velasco y Díaz de Rada: 1997: 50).



Desarrollo de la investigación

EN BUSCA DE UNA TOTAL TRANSPARENCIA del proceso, y a modo de guía del mismo, considero importante reseñar las fases que he seguido en mi investigación. A lo largo de este capítulo presento en siguiente orden de apartados:

1. Una teoría general de la práctica interpretativa flamenca.

Con esta teoría pretendo establecer un mapa categorial mediante dieciocho elementos a través de los cuales pretendo triangular mi propia experiencia con la de un panel suficientemente significativo compuesto por cuatro perfiles de informantes entre los que se encuentran cantaores, guitarristas, bailaores y expertos en la investigación flamenca.

2. La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico.

En este apartado me centro en la toma de contacto inicial a modo de primera escucha con las grabaciones que me proporcionó en mp3 el director de mi tesis.

3. Los ensayos.

En este apartado me dispongo a realizar los ensayos de las veinte tarantas con los cuatro guitarristas seleccionados. Los ensayos son parte imprescindible de mi trabajo, y con ellos pretendo preparar a conciencia unos cantes que son nuevos para mí y para los músicos que me acompañan.

3.1. Cuestiones previas.

3.2. Ensayo con Francisco Tornero.

3.3. Ensayo con Antonio Muñoz.

3.4. Ensayo con Antonio Piñana.

3.5. Ensayo con José Piñana.

3.6. Cuestión final.

4. El disco.

Mi proceso artístico concluye con una grabación discográfica en la que podré materializar el trabajo hecho con cada uno de los guitarristas en torno a las veinte tarantas originales. De esta forma pretendo reflejar y aportar un nuevo punto de vista a la interpretación flamenca de los cantes mineros.

5. Resultados de la investigación: Desde la teoría general a mi experiencia artística.

Para concluir, presento un cuadro comparativo con las conclusiones extraídas de los diferentes elementos de la teoría y mis propias consideraciones a lo largo de esta experiencia artística.

1. Una teoría general de la práctica interpretativa flamenca

Este apartado es quizás el más importante, puesto que de él parte el resto del desarrollo de la investigación, y en él comienza mi viaje autoetnográfico. Los diferentes elementos o categorías han sido pensados con la intención de tener ítems de comparación desde mi propia experiencia, en torno a la labor de incorporación a mi repertorio de veinte significativas tarantas grabadas durante las tres primeras décadas del siglo XX. En el proceso de elaboración de esta teoría me voy a centrar mayoritariamente en los aspectos prácticos e interpretativos, dejando para otras investigaciones las reflexiones flamencológicas que se centran en conceptos como la pureza o la creación musical (probarlo sería muy complicado y no es el objetivo de mi tesis).

Con los diferentes elementos seleccionados, pretendo aportar una teoría general sobre cómo trabaja un cantaor de flamenco a la hora de preparar e incorporar una serie de estilos a su repertorio interpretativo. Asimismo, tengo que señalar que la relación ha sido elaborada pensando en aquellos elementos que utilizaré a lo largo del trabajo con las diferentes tarantas y a través de los cuales pretendo contrastar mi experiencia con la de los diferentes perfiles de informantes seleccionados. Es a partir del contraste con la teoría, con los discursos y con otras experiencias, cuando a lo largo de los ensayos confirmaré, matizaré o refutaré en cada caso todo aquello que me proporcione el componente narrativo de mi experiencia desde un punto de vista autoetnográfico. De esta forma, estableceré la triangulación necesaria para el desarrollo de mi tesis.

Para poder establecer los diferentes elementos y temas sobre los que articulo la teoría que propongo, he tenido que procesar la información proporcionada a lo largo de las entrevistas realizadas y extraer unas conclusiones que podré cotejar con mi experiencia a lo largo del proceso artístico. Con respecto a la estructura que he seguido, dentro de cada uno de los elementos voy a extraer los diferentes temas y aspectos que se van planteando a lo largo de las entrevistas y que apoyaré con algunos de los comentarios más significativos de sus protagonistas.

Los elementos seleccionados que para facilitar su localización en el texto los escribo en negrita, son los siguientes:

1. Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios.
2. Sobre las peculiaridades y características musicales.
3. Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes.
4. Sobre la libertad expresiva y su cualidad como cante “libre”.
5. Sobre los medios tonos y dinámica.
6. Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado.
7. Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos.
8. Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios.
9. Sobre la salida y temple.
10. Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas.
11. Sobre el orden de interpretación.
12. Sobre las condiciones vocales en las tarantas.
13. Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas.
14. Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso.
15. Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros.

16. Sobre la propuesta investigadora.
17. Sobre la grabación discográfica.
18. Sobre la improvisación en el cante flamenco.

1.1. Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios

Con este elemento pretendo extraer información de tres de los perfiles de informantes (cantaores, guitarristas y bailaores) relativa a las inquietudes de un artista flamenco a la hora de preparar nuevos repertorios.

En el caso concreto de los cantaores, me interesa conocer qué les motiva y los aspectos que se debieran tener claros a la hora de decidirse a ampliar nuevos repertorios, la necesidad o no de acudir a las fuentes originales o a versiones posteriores, y los aspectos en los que se fijan cuando escuchan los nuevos cantes que pretenden incorporar. En el caso de los guitarristas, me interesa saber de qué premisas deben partir a la hora de acompañar nuevos cantes. Con respecto a los bailaores, me interesa especialmente su visión sobre la posibilidad o no de coreografiar un cante libre, concretamente una taranta y cuáles serían las dificultades a las que se enfrentarían.

Los temas seleccionados para cada uno de los perfiles entrevistados son:

Cantaores

1. La motivación para preparar nuevos repertorios:
 - Mejorar su formación y conocimiento: Calixto Sánchez, Fosforito, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura.
 - El aburrimiento y la rutina: Rocío Segura, Paco del Pozo y Arcángel.

Algunos de los comentarios más significativos señalados por los cantaores son los siguientes: ante la necesidad de mejorar su formación, cantaores como Juan Pinilla señalan que les mueve la necesidad de seguir avanzando: “El conocimiento, el afán de ampliar mis horizontes, el no estancarme²³”. Por otro lado, cantaores como Paco del Pozo que nos introducen en la necesidad de buscar nuevos cantes con los que seguir aportando nuevas líneas interpretativas: “El aburrimiento personal. Hay un momento en que se me gasta lo que tengo que aportar a un cante. Si no le puedo sacar más partido, tengo que cambiarlo²⁴”.

2. Aspectos a tener claros antes de preparar un nuevo repertorio:

- La curiosidad y querer fomentar la afición y profundización en el estudio de nuevos estilos: Calixto Sánchez, Fosforito, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Juan Pinilla y Jeromo Segura.
- Creérselo y ser consciente de las propias facultades y posibilidades personales: Rocío Segura y Segundo Falcón.

Con respecto a los aspectos que tendrían que tener claros antes de preparar un nuevo repertorio, hay quien sostiene que el cantaor debe querer mejorar cada día en su actividad profesional y para ello debe fomentar su afición y ampliar su conocimiento. Juan Pinilla señala al respecto: “Para ser cantaor es necesario que se plantee ampliar su repertorio, que se quiera ejercer de conocedor, que quiera explicarse a sí mismo los cantes, el por qué de la historia de cada cante. Al final acaba siendo mejor cantaor²⁵”. Calixto Sánchez señala que lo fundamental es el conocimiento: “Si tú tienes conocimiento de lo que hay, de los grandes maestros del cante o de los

²³ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrlChSqHuU>

²⁴ cf. Entrevista a Paco del Pozo en <https://www.youtube.com/watch?v=j-HcLqKbCNo&t=52s>

²⁵ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrlChSqHuU>

buenos intérpretes pero que tienen sus rincones, todo eso es lo que tiene que estudiar el cantaor [...] Entonces, cuando estudias las músicas, tienes que adaptar tus facultades a lo mejor que tú puedas interpretar²⁶”. Por otro lado hay cantaores como Rocío Segura, que señalan que hay que ser conscientes de las propias limitaciones y posibilidades personales para afrontar el estudio de nuevos estilos.

3. Necesidad de acudir a las fuentes originales y/o versiones:

- Por un lado, Calixto Sánchez, Fosforito, Rocío Segura, Arcángel, Segundo Falcón y Juan Pinilla escuchan exclusivamente las originales y por otro, Paco del Pozo, Rocío Márquez y Jeromo Segura combinan la escucha de las originales con versiones posteriores.

4. Aspectos en los que se fijan del nuevo repertorio:

- En la afinación, expresión y originalidad: Fosforito, Paco del Pozo, Arcángel, Segundo Falcón, Juan Pinilla.
- La expresión: Jeromo Segura.
- Aspectos sueltos en función de cada escucha que realiza, no siendo siempre los mismos: Calixto Sánchez, Rocío Márquez y Rocío Segura.

Con respecto a los aspectos en los que se fijan cuando realizan las escuchas de los cantes que pretenden incorporar a los nuevos repertorios, me gustaría destacar el comentario de Rocío Márquez en el que podemos observar cómo realiza una deconstrucción del concepto global del cante y a través del cual, realiza una escucha selectiva para atender posteriormente a distintos aspectos que le interesan: “me gusta escuchar como un puzzle. De cada uno te llega una cosa diferente. De repente ves dibujos o maneras de colocar la voz que, aunque no sea la melodía que esté haciendo o la letra, es cómo

²⁶ cf. Entrevista a Calixto Sánchez en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

está colocando la voz en ese momento o cómo hace un rizo²⁷”. En las escuchas que realizan, los cantaores suelen prestar atención a un conjunto tales como la afinación o expresión.

Guitarristas

Premisas con las que deben partir para acompañar nuevos cantes:

- Todos los guitarristas consideran que lo más importante es ser buen aficionado, escuchar e informarse de las diferentes variantes melódicas de los cantes.

En relación a los guitarristas, consideran que es importante conocer las diferentes versiones para realizar un acompañamiento lo más completo posible. Paco Cepero señala que hoy día los alumnos de guitarra, cada vez más tienen conocimientos musicales pero no se preocupan por el cante: “Hoy día hay chavales que tocan muy bien, que tienen solfeo, de conservatorio. Lo conocen todo pero el cante nada. Si no conoces el cante ¿qué haces? Para fomentarles la afición es que escuchen cante²⁸”. Antonio Piñana señala que las contestaciones en todos los cantes mineros son los mismos: “es cuestión de ser buen aficionado, es una cuestión de hacer una buena escucha²⁹”.

Pepe Piñana señala que lo principal que debe hacer un guitarrista que se enfrenta al acompañamiento de nuevos estilos, es acudir a las fuentes originales y estudiar a fondo la estructura del cante y el acompañamiento original: “Primeramente consultar las fuentes para ver si se ha hecho antes alguna interpretación de ese cante, de qué

²⁷ cf. Entrevista a Rocío Márquez en <https://www.youtube.com/watch?v=vIxzQg52WpE&t=14s>

²⁸ cf. Entrevista a Paco Cepero en <https://www.youtube.com/watch?v=4zV6aHZNsAk>

²⁹ cf. Entrevista a Antonio Piñana en <https://www.youtube.com/watch?v=IUdueRWXDGo&t=25s>

manera se ha hecho y a partir de ahí, sacar tus propias conclusiones³⁰».

Bailaores

1. Sobre si han bailado en alguna ocasión una taranta:
 - Javier Latorre y Belén Maya sí la han bailado en alguna ocasión, mientras que Toni el Pelao no lo ha hecho nunca.
2. Dificultades y cómo afrontar la coreografía:
 - Javier Latorre y Belén Maya sostienen la importancia de los ensayos y establecer una buena sintonía con el cantaor y todos afirman que para afrontar la coreografía es esencial usar todo el cuerpo, usando movimientos amplios. En ese sentido y a la hora de coreografiar un estilo libre como la taranta, todos sostienen que existe una gran atadura del componente rítmico, debiendo trabajar más el aspecto melódico del cante.

En relación a las dificultades a las que habría que hacer frente a la hora de coreografiar una taranta, todos coinciden en el tipo de interpretación que haga el cantaor, ante lo cual sostienen que hay que estar muy pendiente para adaptar los distintos movimientos. Belén Maya sostiene que es lo que hace que el flamenco esté vivo; ella considera que hoy día está todo demasiado montado. A la hora de ser preguntados sobre cómo debiera afrontarse la coreografía de un estilo libre, todos coinciden en la necesidad de utilizar el cuerpo de manera que se haga una interpretación de inspiración: “Para los cantes libres tienes que tener códigos de movimiento amplios, no puedes tener cuatro pasos, tienes que utilizar mucho más el espacio.

³⁰ cf. Entrevista a Pepe Piñana en https://www.youtube.com/watch?v=j9YP_E1zvzQ&t=4s

Si eres un bailaor de espacios más pequeños, ese tipo de tercios hace que no sepas qué hacer³¹”.

Por otro lado, Toni el Pelao nos introduce de nuevo en un concepto muy utilizado en el baile flamenco, y es el de bailar de inspiración, atendiendo a las sensaciones que en el mismo momento de la interpretación se produzcan o inspiren al bailaor. Normalmente con este concepto se asocia al hecho de bailar con el cuerpo, sin utilizar elementos rítmicos de zapato. Tal y como señala: “Habría que bailar la taranta de inspiración, lo que salga [...] Lo bailaríamos de arte. De cintura para arriba. Aunque si hay que meter pies se meterían, pero más bien de arte, con estilo³²”.

1.2. Sobre las peculiaridades y características musicales de las tarantas

Con este elemento pretendo extraer información de uno de los perfiles de informantes (teóricos) en torno a las peculiaridades y características musicales propias de las tarantas:

- Con respecto a sus peculiaridades musicales y aunque casi todos coinciden en señalar que se trata de estilos de gran riqueza musical, José Francisco Ortega y Norberto Torres son los únicos teóricos que se refieren a aspectos estrictamente de carácter musical. Concretamente se refieren al uso de ciertos cromatismos.

Norberto Torres señala la importancia del uso de ciertos cromatismos en el desarrollo de las frases melódicas: “A nivel musical tienen caídas o la melodía viene orientada hacia el V grado rebajado. Entonces, esta caída de carácter vacilante, de buscar la nota pero no llegar a ella, los medios tonos, van como buscando la escala, pero

³¹ cf. Entrevista a Belén Maya en <https://www.youtube.com/watch?v=eWQkCLcUIhM>

³² cf. Entrevista a Toni el Pelao en <https://www.youtube.com/watch?v=EX83nQ9DqBs&t=13s>

añadiendo medios tonos que hacen que tenga ese carácter titubeante.³³”.

Por otro lado, José María Velázquez sostiene que los cantes mineros son cantes de elaboración, con una base de elementos folclóricos que se fueron aflamencando y engrandecieron a través de numerosas aportaciones personales. El autor nos habla de diseños melódicos sobrios que fueron sometidos a recreaciones artísticas por grandes maestros como Antonio Grau, Chacón, Escacena o Antonio Piñana entre otros.

1.3. Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes

Con este elemento pretendo extraer información de los cantaores y guitarristas respecto a cómo trabajan con los cantes que deciden incorporar a su repertorio y cómo son los ensayos y dificultades que se presentan a lo largo de desarrollo de su trabajo.

Los temas seleccionados para cada uno de los perfiles entrevistados son:

Cantaores

1. Trabajo inicial sobre el nuevo estilo a incorporar:
 - Realizan una escucha repetida de los modelos clásicos hasta que memorizan el cante: Calixto Sánchez, Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo y Rocío Márquez.
 - Realizan una escucha inicial de los modelos clásicos y los trabajan después de un tiempo de reposo: Arcángel, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura.

En relación a cómo inician el trabajo sobre los nuevos cantes que pretenden incorporar, todos los cantaores realizan una escucha

³³ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

analítica y comparativa de las versiones más significativas y que en algunos casos puede llevar mucho tiempo dependiendo del cante que se pretenda incorporar. Hay cantaores que comienzan con un período de imitación como el caso de Arcángel, y luego lo dejan reposar durante un tiempo para intentar captar, poco a poco, el concepto general del cante sin la atadura que supone tener que aprenderlo de memoria. Segundo Falcón señala que realiza una escucha inicial, sin prestar demasiada atención para no terminar imitándolo: “Lo pongo de fondo, no me paro. Porque si lo escucho desde el minuto un, lo termino copiando. Me pongo a leer o escribir y de fondo voy escuchando esa melodía [...] Después voy a buscarle las fórmulas y la forma en que el cantaor o cantaora lo está haciendo³⁴”. Otros como Calixto Sánchez, sostienen que los modelos de cantes a incorporar les sirven como base, nunca como patrones a imitar: “Pues yo escucho a Aurelio y a Manolo Vargas, escucho lo que hacen, las letras que cantan, las distintas músicas. Y partir de ahí me sirve a mí de base. No me sirve como copia de modelo. A mí la copia no me interesa. A mí me interesa que cuando la gente me escuche sea yo el que cante³⁵”.

2. Notas sobre el texto y su posterior empleo

- Calixto Sánchez, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura realizan anotaciones sobre el texto, mientras que Fosforito no lo ha hecho nunca.
- De todos los que sí las realizan, Calixto Sánchez, Arcángel, Juan Pinilla y Jeromo Segura las tienen en cuenta en los posteriores ensayos con el guitarrista, mientras que Rocío Segura, Paco del Pozo, Rocío Márquez, Segundo Falcón no.

³⁴ cf. Entrevista a Segundo Falcón en <https://www.youtube.com/watch?v=BefTp9Z6Zp4&t=2s>

³⁵ cf. Entrevista a Calixto Sánchez en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

Con respecto a las anotaciones que toman cuando trabajan sobre los cantes, emplean un tipo de escritura simbólica muy visual. Elaboran una especie de partituras basadas en símbolos sobre las letras como flechitas para indicar el sentido ascendente o descendente de la melodía, rayas o comas en los silencios y respiraciones o espirales cuando tienes que realizar determinados giros o indicar la velocidad de ejecución de determinadas sílabas. Jeromo Segura señala que: “si tengo que hacer un rizo, hago varias vocales y las pongo subiendo o bajando. Les pongo flechitas³⁶”.

3. Lugar de los ensayos y grabación de los mismos.

- Calixto Sánchez, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura ensayan en casa a excepción de Fosforito que no ensaya nunca. De los que realizan ensayos, todos se graban a excepción de Rocío Márquez.

El único cantaor que no ensaya es Fosforito. El cantaor de Puente Genil nos habla de la época en la que formaba parte de grandes compañías y en las que había una relación muy estrecha entre los artistas, pasando largas horas de reuniones y compartiendo conocimientos: “No ensayaba nunca cuando cantaba. Con los palizones diarios de cante tenía bastante ensayo. Otra cosa es que probara en el cuarto de baño. Lo que hacía es hacer voz para ver cómo estaba³⁷”.

4. Dificultad a la hora de afrontar el carácter ligado de los tercios

- Calixto Sánchez, Fosforito, Paco del Pozo, Rocío Márquez, Segundo Falcón y Jeromo Segura inciden en la importancia de trabajar una buena técnica respiratoria. Por otro lado, Rocío Segura, Arcángel y Juan Pinilla acortan el

³⁶ cf. Entrevista a Jeromo Segura en <https://www.youtube.com/watch?v=AanT3oHGpY8&t=38s>

³⁷ cf. Entrevista a Fosforito en <https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be> hasta 0,35”

tercio intentando que pierda lo mínimo posible el sentido original del cante.

Con respecto a las dificultades para afrontar el carácter ligado de los tercios en los cantes mineros y el empleo de una adecuada técnica, Calixto Sánchez señala que: “La solución es la respiración. Un buen cantaor que no sabe respirar no sabe cantar. Por consiguiente, hay que buscar una solución técnica, que es la respiración³⁸”. Por otro lado, Arcángel sostiene que la solución es partir el tercio: “Intentar al menos partirlo de manera coherente. Que el discurso lo cortes en un sitio que te permita reanudarlo con cierta coherencia³⁹”.

Guitarristas

1. El ensayo con los cantaores

- Juan Ramón Caro, Tomatito, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tórnico, Antonio Muñoz y Pepe Piñana consideran que los ensayos son parte fundamental a la hora de preparar nuevos repertorios.
- Por otro lado, Serranito, Paco Cepero, Manolo Sanlúcar y Antonio Piñana sostienen que o no se ensayaba o se hacía muy poco, para ver cuestiones tales como las tonalidades y la estructura del cante.

Con respecto a los guitarristas, la mayoría coincide que a la hora de preparar un nuevo repertorio, lo que hace es quedar con el cantaor para ensayar y escucharlo atentamente. Esto ocurre con más asiduidad cuando tienen que preparar un espectáculo determinado. Por otro lado, hay guitarristas que no conciben los ensayos como algo fundamental, se dedica a ver las tonalidades y la estructura del cante.

³⁸ cf. Entrevista a Calixto Sánchez en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

³⁹ cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skIsYybEAc&t=322s>

Manolo Sanlúcar, que vivió una etapa de grandes espectáculos y giras por pueblos de toda España, considera que los ensayos no se concebían como hoy día. Según él se ensayaba sobre la marcha y a lo largo de un proceso de mucho tiempo durante las giras y en las fiestas y reuniones que, de forma natural, se producían entre los artistas. Antonio Piñana sostiene que en el flamenco está todo creado y que sobre la base de un conocimiento de las estructuras y sobre todo del conocimiento del oficio, los ensayos se realizan cuando hay que preparar espectáculos con baile sobre todo: “los cantaores me decían que pusiera la cejilla al 4 por soleá y a cantar⁴⁰”.

2. Anotaciones de los cantaores durante los ensayos

- Juan Ramón Caro, Serranito, Tomatito, Paco Cepero, Manolo Sanlúcar, Antonio Muñoz y Antonio Piñana señalan que, en los ensayos, los cantaores sólo llevaban las letras, sin anotaciones sobre ellas.
- Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero y Pepe Piñana sí señalan que los cantaores con los que han trabajado llevaban anotaciones sobre las letras.

Sobre las indicaciones o anotaciones durante los ensayos, hay casos en los que se afirma que los cantaores no llevaban más que las letras. Tomatito señala que en el caso de Camarón, llevaba la letra y los estilos que iba a interpretar. Por el contrario hay quien afirma que había cantaores que sí llevaban anotaciones o indicaciones, como Manolo Franco que nos comenta que José Menese llevaba anotaciones en las letras con flechas y signos. Por otro lado, hay guitarristas como Juan Ramón Caro, que sostienen que dependiendo del tipo de espectáculo, se toman anotaciones de lo que va ocurriendo a lo largo de los ensayos: “Tiene que estar montado. ¿Cómo comenzamos el tema? Comenzamos con esta falseta o con este arreglo, acaba este arreglo de esta manera, ahora viene la letra, después hacemos esta otra cosa a dos voces, yo acompaño, él hace

⁴⁰ cf. Entrevista a Antonio Piñana en <https://www.youtube.com/watch?v=IUdueRWXDGo&t=25s>

melodía o al revés. Eso está cerrado. Es la forma que se utiliza mucho cuando tocas para bailar. Con algunos cantaores se trabaja así y con otros no. Creo que debe hacerse de forma mixta. Tiene que haber un trabajo donde tengas una garantía de tener una estructura y luego, si cantas por solea, sé que voy a hacer estas letras, pero luego, si me apetece hacer otras, también las hago. Eso sí, no hay que hacerlo siempre igual, porque cuando una misma estructura se repite muchas veces al final pierde frescura⁴¹”. Por el contrario, otros como Paco Cepero señalan que no se llevaba nada anotado: “Ahora se llevan atriles y esas cosas, antes se cerraban los ojos y afloraba el sentimiento⁴²”.

1.4. Sobre la taranta como cante “libre” y su libertad expresiva

Con este elemento pretendo extraer información de tres de los perfiles de informantes (teóricos, cantaores y bailaores) sobre la libertad expresiva y la peculiaridad de la taranta como cante libre.

Teóricos

- Eulalia Pablo, José Luis Navarro, Norberto Torres, José María Velázquez, Manolo Bohórquez y José Francisco Ortega consideran que su cualidad como cante exento de compás le otorga una mayor libertad expresiva e interpretativa que redundaría en un mayor desarrollo melódico. José Luis Ortiz no contestó.

Teniendo en cuenta esta peculiaridad, algunos teóricos como José Luis Navarro señalan que: “precisamente esa libertad que le da no tener que sujetarse a un compás determinado, pero todos los cantes son proclives a su enriquecimiento, pero eso ya depende del interés

⁴¹ cf. Entrevista a Juan Ramón Caro en <https://www.youtube.com/watch?v=ovAZm-uhhoI>

⁴² cf. Entrevista a Paco Cepero en <https://www.youtube.com/watch?v=4zV6aHZNsAk>

prete, del artista⁴³” o Norberto Torres: “Creo que el cantaor, su prioridad musical, el primer parámetro es cuidar la melodía, cuidar la afinación, cuidar ese titubeo, es buscar la nota cuando él quiere, pero antes rodear la nota. Y todo esto si está sujeto a ritmo no puede estar pensándolo. Entonces, cante libre para mí es libertad en el desarrollo de la melodía. El mundo del compás es otra cosa, otro parámetro diferente que condiciona. El cantaor que canta a compás tiene que pensar en el ritmo, por lo que no puede estar pensando en desarrollar su melodía⁴⁴”.

Por otro lado, la mayoría de los teóricos sostiene que son cantes libres porque están exentos de compás aunque poseen una rítmica interna. Así José María Velázquez realiza la siguiente comparación: “Es como la poesía, un poema que no sea por ejemplo un soneto, una cuarteta o una décima, que están sometidas a unas estructuras literarias determinadas. La poesía que no está sometida a eso, sin embargo, tiene un ritmo interno, porque si no lo tuviera le faltaría ese hálito y esa energía que tiene el ritmo. Y la taranta, cuando está cantada con ese ritmo, se nota. Yo sé cuándo está cantada con ese ritmo interno que aprecio porque noto que hay algo interno. Me refiero a una manera de decir, de expresar el cante. El ritmo interno a lo mejor no excesivamente visible o audible está y forma parte de una manera expresiva de un cante determinado, en este caso la taranta. Es libre, pero tiene una estructura interna rítmica; si no, ese cante pierde parte de su naturaleza⁴⁵”.

Cantaos y bailaos

- Todos los cantaos sostienen que la taranta es un cante que no está sujeto a compás pero que tiene un ritmo interno que se materializa en una dinámica interpretativa.

⁴³ cf. Entrevista José Luis Navarro
<https://www.youtube.com/watch?v=BtK6chL7sMI&feature=youtu.be>

⁴⁴ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

⁴⁵ cf. Entrevista a José María Velázquez en
<https://www.youtube.com/watch?v=kORhCxFeK3k>

Con respecto a los cantaores y en relación a la consideración de la taranta como cante libre, al igual que los teóricos, la mayoría hace la distinción entre cantes sujetos a una métrica fija y aquellos que no tienen esa métrica y que, por lo tanto, son considerados libres. Entre estos últimos están los cantes mineros y dentro de este grupo, las tarantas.

En este sentido, he de señalar que la ausencia de compás no quiere decir ausencia rítmica. Los cantes mineros y dentro de ellos la taranta, mantiene una estructura de tercios o frases melódicas que el cantaor interpreta en una dinámica de pregunta- respuesta con el guitarrista, estableciendo una medida de tiempo interno que mantiene un equilibrio en el cante. Sin embargo, todos sostienen que las tarantas son cantes libres en expresión pero no en tiempo. A continuación algunas de las reflexiones más significativas al respecto son las señaladas por Fosforito: “Como en la malagueña, hay una respuesta. La guitarra plantea una conversación, el cantaor contesta, la guitarra responde. Cuando se rompe la armonía porque hay milésimas de segundos de adelanto por parte de la guitarra o de atraso, se ha roto el diálogo y se nota⁴⁶” y Jeromo Segura: “La taranta es un cante libre, pero tiene una dinámica rítmica. No puedes hacer los tercios libres. Estás haciendo un cante que lleva una cuadratura y lo rompes. La cuadratura hay que respetarla. Tú no puedes hacer en ese cante... (Pone ejemplo). Me cuesta hacértelo mal. Hay una cuadratura que tiene que estar ahí⁴⁷”.

Con respecto a los bailaores entrevistados, y al igual que teóricos y cantaores, consideran que se trata de cantes que no tienen un compás que los sujete, sin embargo, aluden a una rítmica interna que proporciona la guitarra en sus contestaciones. En el caso de Javier Latorre, son palos que no llevan compás: “que el ritmo sea el de su propia voz y el de su propia cadencia⁴⁸”. Por otro lado, la mayoría

⁴⁶ cf. Entrevista a Fosforito en <https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be>

⁴⁷ cf. Entrevista a Jeromo Segura en <https://www.youtube.com/watch?v=AanT3oHGpY8&t=38s>

⁴⁸ cf. Entrevista a Javier Latorre en <https://www.youtube.com/watch?v=04CRWE5qq1U>

reivindica el aspecto creativo en el flamenco. Javier Latorre señala que prefiere a cantaores con sello propio que a imitadores: “yo prefiero a alguien que cante medio qué, con personalidad propia a alguien que imite claramente, cantándolo muy bien, a uno conocido y que ya sé que era figura de esto. Prefiero a un mediocre a un imitador, para que nos entendamos⁴⁹”.

1.5. Sobre los medios tonos y dinámica

Con este elemento me interesa conocer el uso y la percepción que sobre los medios tonos y la diferenciación de planos sonoros y matices en la interpretación tienen dos de los perfiles entrevistados; teóricos y cantaores.

Teóricos

- José Luis Navarro alude exclusivamente al valor de semitono real, Eulalia Pablo y José María Velázquez hablan de dos acepciones; la de semitono real y la que se refiere al empleo de media voces (mezzoforte) asociadas a un concepto de intensidad del sonido, Norberto Torres y José Francisco Ortega argumentan que se refiere al uso de ciertos cromatismos referentes no sólo a semitonos reales sino a oscilaciones más pequeñas relacionadas con prácticas orientales y José Luis Ortiz y Manolo Bohórquez no contestan.

Con respecto a los teóricos, José María Velázquez, en relación a la consideración de medio tono como media voz, señala lo siguiente: “Medio tono se puede entender como menos intensidad, entonces se juega con la voz, de darle más amplitud o más intensidad o darle menos, y es muy importante. El flamenco es muy rico, pero depende del intérprete creador que esa riqueza esté más o menos pre-

⁴⁹ cf. Entrevista a Javier Latorre en <https://www.youtube.com/watch?v=04CRWE5qq1U>

sente. Yo creo que en el flamenco es muy importante la forma expresiva⁵⁰”.

José Francisco Ortega, que señala el uso de ciertos cromatismos, nos muestra la confusión que existe entre algunos artistas y aficionados en la consideración del medio tono como medias voces: “Es el uso de cromatismos [...] El Cojo de Málaga es uno de los grandes impulsores de los medios tonos. Y estos cantes permiten que puedas introducir esos adornos melódicos, esas caídas que provocan un poco de inquietud hasta ver dónde resuelven. Las escalas modales, en principio, son diatónicas, pero en ciertos grados de la escala puedes optar por un sonido natural o por un sonido alterado. Ocurre en el taranto, en los tercios impares de la taranta, pero además del quinto grado que es el medio tono por excelencia de los cantes mineros, con el tercer tono, con el Sol, también lo puedes hacer con un Sol# [...] medios tonos los podemos identificar con semitonos, pero es verdad que cuando el cantaor está cantando sin el apoyo de la guitarra, esos medios tonos no tienen por qué ser semitonos tal cual [...] Por lo que he hablado con algunos artistas y entendidos, hay quien confunde los medios tonos por las medias voces. Son dinámicas que, por otro lado, son importantes en el cante. Hay ciertos momentos en estos cantes en que una dinámica más piano viene muy bien.”⁵¹”.

Por otro lado y al igual que José Francisco, Norberto Torres alude al uso de ciertos cromatismos característicos de los cantes mineros y a la relación de estos con ciertas prácticas orientales. Tal y como señala: “Sugerir un medio tono, un cuarto de tono, el pasar de una nota a otra, y son prácticas orientales. Realmente es un cante muy oriental, esto lo ves en la música árabe, esta forma de dividir la escala. El mundo occidental es todo muy dividido en tono y medio tono, pero a lo que pasa entre una nota y otra no tenemos el oído

⁵⁰ cf. Entrevista a José María Velázquez en <https://www.youtube.com/watch?v=kORhCxFeK3k>

⁵¹ cf. Entrevista a José Fco. Ortega en <https://www.youtube.com/watch?v=oZsm7LR0QOE&t=14s>

hecho. Mientras, un buen cantaor de tarantas tiene que ser capaz de dividir un tono en cuatro cuartos de de tono y jugar con ello⁵²”.

Cantaores

- Calixto Sánchez, Fosforito, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura hacen alusión a un semitono real, Paco del Pozo hace referencia al empleo de medias voces, Arcángel y Rocío Márquez se refieren a micro tonalidades y arcos melódicos y Rocío Segura no contesta. Por otro lado, todos los cantaores consideran fundamental el empleo de una adecuada dinámica en la interpretación de los cantes por tarantas.

En referencia a los cantaores, Arcángel y Rocío Márquez señala que es más propio hablar de glissandos o micro tonalidades y los utilizan con regularidad. Rocío Márquez nos realiza varios ejemplos.

1.6. Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado

Con este elemento pretendo extraer información de los teóricos en referencia a la visión que tienen sobre el trabajo que los cantaores realizan en la preparación de nuevos repertorios, su visión sobre el reconocimiento de determinados patrones melódicos y la actitud con la que reciben las aportaciones que los artistas imprimen a los esquemas considerados como tradicionales en el cante.

1. El trabajo del cantaor

- José Luis Ortiz, Norberto Torres, José María Velázquez y Manolo Bohórquez señalan que, en alguna ocasión, han visto cómo trabajan los cantaores en la preparación de nuevos repertorios y hacen referencia al estudio exhaustivo de los nuevos estilos. Eulalia Pablo, José Luis Ortiz y José Francisco Ortega no lo han visto.

⁵² Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

En relación al tema anterior, hay teóricos como Norberto Torres que señalan que algo fundamental es el estudio previo por parte del cantaor: “He colaborado en algunos discos y está en aprender el repertorio. Si es clásico, está en escuchar a los clásicos, las referencias [...] Yo creo que los cantaores aprenden los cantes de memoria y en función de lo que percibes. Hay gente con más memoria y lo sacan todo y otros que se quedan en la mitad. Depende de la capacidad de recepción, de lo que estás escuchando. Y luego viene la personalidad artística que sería el segundo paso. Yo he visto que cuando tenían que preparar alguna cosa la escuchaban y por semanas lo dominaban cada vez más, es un trabajo de mucha escucha⁵³”.

José María Velázquez nos introduce en la importancia de desarrollar una actitud de compromiso y de desarrollo de la afición hacia la música flamenca. De sus conversaciones y entrevistas con Enrique Morente para su programa “Nuestro Flamenco” destaca lo siguiente: “Enrique me dijo una vez, presentando uno de sus discos en mi programa de Radio Clásica, que el cantaor está siempre como un equilibrista en la cuerda floja, se puede romper la cuerda y partirse la cabeza. Pero es una de las grandezas del arte, no solamente del cante. Yo siempre, aunque se equivoque, apoyo la equivocación. Hay que arriesgarse, también en la poesía, en el arte, en todo⁵⁴”. Otros como José Luis Ortiz señala que en la preparación de nuevos repertorios es fundamental que el cantaor cuente con la colaboración de un guitarrista: “Con Enrique pasé muchas tardes cómo escuchaba las cosas y siempre había una guitarra a su lado buscándole tonos. Sé que la gente hoy día trabaja y son conscientes que esto tiene una técnica y unas reglas⁵⁵”.

Por el contrario, hay teóricos como Manolo Bohórquez que consideran que en un cantaor se trata de escuchar muchos discos: “Los

⁵³ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

⁵⁴ cf. Entrevista a José María Velázquez en <https://www.youtube.com/watch?v=kORhCxFeK3k>

⁵⁵ cf. Entrevista a José Luis Ortiz en <https://www.youtube.com/watch?v=VPSe7eDnjeM&t=14s>

mecanismos de ahora han cambiado mucho. Antes los artistas convivían mucho entre ellos. Ahora cada uno va por su lado. Los jóvenes siempre van en el coche con algún disco. Se apoyan mucho en la discografía⁵⁶”. Estas palabras son refrendadas con el testimonio de Fosforito cuando señala que su aprendizaje de los cantes era algo que se producía de forma natural en el marco de la convivencia con todos los artistas de la época: “Yo he compartido camerinos con Pepe Pinto o con Pastora. Y he escuchado a todo el mundo. He conocido a cantaores extraordinarios, los he tenido en mis manos [...] Entonces yo he aprendido de la gente directamente. Yo era amigo de Vallejo, mis conversaciones con él. Me he ido formando en el camino⁵⁷”.

2. Reconocimiento de patrones melódicos

- Todos los teóricos hacen referencia a la importancia de desarrollar una correcta memoria auditiva para reconocer los diferentes estilos y variantes melódicas.

Con respecto a cómo reconocen las distintas melodías o patrones melódicos de los diferentes estilos mineros, la mayoría coincide en que el secreto está en una escucha de manera inteligente, tal y como señala José Francisco Ortega, en desarrollar una memoria auditiva. Norberto Torres señala lo siguiente: “A fuerza de escuchar, al principio todo te suena parecido, pero luego aprendes a distinguir las particularidades sobre formas parecidas. Ves que se repite una misma melodía y ves las particularidades⁵⁸”. Hay otros teóricos como Eulalia Pablo y José Luis Navarro que sostienen que el truco está en las letras de los cantes y asociarlos a determinadas melodías. Otros como José Luis Ortiz directamente escuchan e intentan dejarse por el simple gusto estético de la escucha: “Me gusta escu-

⁵⁶ cf. Entrevista a Manolo Bohórquez en <https://www.youtube.com/watch?v=-iO0Co48ZSU>

⁵⁷ cf. Entrevista a Fosforito en <https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be>

⁵⁸ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

charlos y sentirlos. No estoy con la libreta al lado. Eso ya me pasó hace tiempo⁵⁹”.

3. Las nuevas aportaciones de los cantaores

- Eulalia Pablo, José Luis Navarro, José Luis Ortiz, Norberto Torres, José María Velázquez y José Francisco Ortega señalan que ante las nuevas aportaciones artísticas hay que reaccionar con una actitud receptiva y de sorpresa ante determinados giros inesperados, aunque prefieren esperar al resultado final. Por otro lado, Manolo Bohórquez sostiene que hay que respetar los modelos tradicionales.

4. La percepción de diferencias interpretativas en el cantaor con diferentes guitarristas.

- Todos los teóricos consideran que en función del guitarrista que se elija en cada momento perciben diferencias en la interpretación del cantaor.

Con respecto a este último tema, Norberto Torres comenta que hay guitarristas que no conocen el oficio de la figura del acompañante y no escuchan debidamente y de forma atenta al cantaor, lo que se nota enormemente en la ejecución del cantaor: “Hay muchos guitarristas a los que les pican las manos por poner el acorde, se escuchan ellos mismos. Hacen su armonía. Hay que ser tocaor, saber acompañar, no tocar tú solo. Se ve claramente quién es *tocaor* y quién es guitarrista. El guitarrista se escucha a él mismo y el *tocaor* escucha al cantaor. Al que le gusta el cante, disfruta con el cante. Un guitarrista se puede cargar a un cantaor. Si yo le doy una armonía que no le corresponde, lo desorientas⁶⁰”. Otros como José Luis Ortiz señalan que el guitarrista es una pieza clave para el cantaor: “un guitarrista o te lleva en volandas o te extravía [...] La guitarra

⁵⁹ cf. Entrevista a José Luis Ortiz en <https://www.youtube.com/watch?v=VPSe7eDnjeM&t=14s>

⁶⁰ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

es la que cuadra esto, la que da la matemática⁶¹”. Eulalia Pablo sostiene que en función del guitarrista que lleves puedes inspirarte más o menos.

1.7. Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos

Con este elemento me interesa extraer información de los guitarristas que intervienen directamente en mi trabajo sobre cómo afrontan el proceso y las relaciones interpersonales, y actitud frente al proceso artístico.

1. La manera de afrontar el trabajo con los nuevos estilos
 - Para Francisco Tornero, Antonio Muñoz y Pepe Piñana es fundamental el estudio y trabajo personal para poder aportar un carácter propio al acompañamiento de cada taranta. Por otro lado, Antonio Piñana señala que se deja llevar por el momento y plantea un modo de trabajo más intuitivo, sin plantearse aportar acompañamientos novedosos.
2. Su papel como músico en este proceso artístico y con respecto a otros cantaores
 - Francisco Tornero, Antonio Muñoz y Pepe Piñana señalan que no actúan de la misma forma conmigo que con respecto a otros cantaores. Consideran que conmigo tienen más libertad a la hora de armonizar, mientras que Antonio Piñana afirma que su función como guitarrista es la misma con todos los cantaores, aunque reconoce que conmigo está más implicado emocionalmente.
3. Las relaciones interpersonales

⁶¹ cf. Entrevista a José Luis Ortiz en <https://www.youtube.com/watch?v=VPSe7eDnjeM&t=14s>

- Todos los guitarristas sostienen que este proceso ha influido positivamente en su relación conmigo.

La mayoría de guitarristas entrevistados sostiene que se trata de un nuevo repertorio para ellos a excepción de Antonio Piñana que ha acompañado alguna de ellas, incluso a alguno de sus intérpretes como es el caso de Antonio Grau. Al destacar el carácter primitivo y rudimentario del tipo de acompañamiento al que están sujetas, la mayoría aprecia en las diferentes escuchas el carácter más apegado a lo folclórico en la ejecución de las melodías. En este sentido hay guitarristas como Francisco Tornero que tras el primer ensayo realizó una labor de escucha de diferentes versiones: “Una vez que me enseñaste los cantes y me hice mis anotaciones, sí estuve investigando varias versiones como Mairena o Camarón. Cada intérprete le da su carácter, cosa que me sirvió para prepararme el acompañamiento⁶²”. La mayoría considera el proceso muy interesante, incluso les ha servido para aplicar esta metodología en sus propio trabajo. Así, Francisco Tornero señala: “A mí me ha servido para aplicar mecanismos de escucha, intentar abstraerme y escuchar sin ninguna idea preconcebida. Aunque mi proceso es más creativo, el tuyo es más recreativo⁶³”.

1.8. Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios

Junto a las tres expresiones fundamentales de esta música (cante, baile y toque), hay un cuarto elemento consustancial a la estética flamenca: la poesía y con ella las letras flamencas. Con este elemento pretendo extraer información relevante sobre su aplicación en los cantes por tarantas por parte de los cantaores entrevistados, así como de la dificultad que entraña la adaptación de nuevas letras a esquemas melódicos preestablecidos.

⁶² cf. Entrevista a Francisco Tornero en <https://www.youtube.com/watch?v=Hz8KnZRYK9U&t=4s>

⁶³ cf. Entrevista a Francisco Tornero en <https://www.youtube.com/watch?v=Hz8KnZRYK9U&t=4s>

En referencia a uno de los aspectos que más me preocupa como intérprete, que es el de una correcta vocalización, pregunté a los teóricos y cantaores sobre la situación de no entender una copla o verso de la misma cuando escuchan grabaciones antiguas.

Teóricos

- La vocalización en el flamenco: Eulalia Pablo, José Luis Navarro, José María Velázquez y José Francisco Ortega señalan que en el flamenco hay una falta de vocalización correcta por parte de los cantaores y sostienen la importancia de transmitir correctamente el mensaje. A Norberto Torres no le preocupa la letra y afirma que le interesa más el mensaje sonoro. Por otro lado, Manolo Bohórquez nunca se ha visto en la coyuntura de no entender una letra o parte de la misma y José Luis Ortiz no contesta.

José Francisco Ortega señala que en un principio no entendía la vocalización de cantaores como El Cojo de Málaga, aunque sostiene que el aficionado termina acostumbrándose porque las letras se suelen repetir mucho a lo largo de la discografía. Por otro lado José María Velázquez señala que, si no entiende una letra, se documenta. Señala la grandeza del contenido poético de las letras flamencas que permiten expresar la infinidad de sentimientos humanos y expresarlos según el estado de ánimo con las letras elegidas para cada caso: “Creo que en la vida, para la soledad, la alegría, el gozo, para cualquier cosa que nos rodea, el amor o el desamor, siempre hay una letra flamenca que te enseña muchas cosas⁶⁴”.

Cantaores

1. Dificultad para adaptar nuevas letras
 - Calixto Sánchez, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez y Juan Pinilla sí consideran que es un trabajo que entraña dificultad, sobre todo a la hora de buscar nuevos apoyos en sílabas y palabras distintas. Por otro lado, Fosforito,

⁶⁴ cf. Entrevista a José María Velázquez en <https://www.youtube.com/watch?v=kORhCxFeK3k>

Rocío Segura, Segundo Falcón y Jeromo Segura no ven dificultad en ello. Sostienen que lo fundamental es conocer la melodía para adaptar posteriormente cualquier letra.

2. Uso de las letras originales

- Todos los cantaores suele interpretar las letras originales de los cantes que incorporan a su repertorio.

3. Dificultad para entender la letra del cante original

- Calixto Sánchez, Arcángel, Fosforito, Rocío Márquez, Rocío Segura, Paco del Pozo y Jeromo Segura, en alguna ocasión, no han entendido una copla o parte de la misma, Juan Pinilla no ha tenido nunca dificultades y Segundo Falcón no contesta. De los que han tenido dificultades, Calixto Sánchez directamente no la canta, Rocío Márquez y Paco del Pozo se la inventan y Arcángel, Fosforito, Rocío Segura y Jeromo Segura intentan informarse o adaptarla.

Con respecto a las dificultades a la hora de adaptar nuevas letras, Calixto Sánchez sostiene que esa dificultad estriba en que la música de los cantes mineros y que los cantaores hemos aprendido, está asociada a determinadas letras y que al cambiarlas la fuerza expresiva de la nueva no reside en el verso de la antigua. Para Juan Pinilla hay letras que es imposible adaptarlas: “porque no entran guturalmente en el flamenco⁶⁵”, Paco del Pozo señala que ha grabado poemas que a priori, no han sido escritos para el flamenco y comenta que ha tenido muchas dificultades al tener que adaptarlas para que no perdiera la expresividad flamenca. En este sentido, Paco señala que la mayor dificultad es el orden de los versos para que cuadren con la melodía de los estilos elegidos: “Hay que abandonar el tema pasional y centrarte en un trabajo más de laboratorio, aunque sacrificaría alguna palabra en pro de la flamencura⁶⁶”. Por otro lado, Ro-

⁶⁵ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrlChSqHuU>

⁶⁶ cf. Entrevista a Paco del Pozo en <https://www.youtube.com/watch?v=j-HcLqKbCNo&t=52s>

cío Márquez señala que las mayores dificultades las encuentra en el tema de las vocales, y que suele buscar sinónimos para realizar una mejor adaptación a las melodías de los diferentes cantes.

1.9. Sobre la salida y temple

Con respecto a este elemento, me interesa comprobar si los cantaores diferencian realmente entre el temple, entendido como una serie de vocalizaciones para comprobar la afinación y afianzarse en la tonalidad, y la salida como incisos melódicos de preparación al canto mucho más elaborados. Asimismo, quería saber qué formulas de temple o salida emplean, si se guían por modelos establecidos o se mueven con libertad y con nuevas propuestas personales.

- Calixto Sánchez, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura distinguen entre salida y temple. Consideran que el temple es una forma de comenzar el canto con un “ayeo”, que sirve para templarse, meterse en el ambiente, coger el tono; una especie de preparación al canto. Para estos cantaores, las salidas son como clichés, son estructuras melódicas dadas y bastante elaboradas en función de cada estilo. Fosforito es el único que considera que se trata del mismo concepto. Por otro lado, Calixto Sánchez, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón y Jeromo Segura cuando las hacen, suelen emplear salidas personales sin ceñirse a los modelos establecidos, Rocío Segura y Juan Pinilla emplea las fórmulas clásicas, Paco del Pozo combina las clásicas y las de aportación personal y Fosforito no suele utilizarlas.

Fosforito comenta que se trata del mismo concepto y lo refleja de esta forma: “Es lo mismo, es una preparación, es saber cómo estás, es un registro [...] Puedes empezar una taranta sin ninguna salida, lo que pasa es que te templas para ti mismo, te vas metiendo den-

tro⁶⁷”. Cantaores como Rocío Márquez, Arcángel y Rocío Segura emplean pequeños “ayeos” a modo de temple. Por otro lado, cantaores como Segundo Falcón y Calixto Sánchez consideran que el temple es una forma de expresar, es el carácter propio del cante que debe llevar el cantaor consigo mismo a lo largo de toda la ejecución. De esta forma, Calixto emplea el término *aroma* para referirse al temple. Para Segundo las salidas: “son formas establecidas como introducción⁶⁸”. Calixto sostiene que: “la salida es un registro que hace el cantaor para ver en qué condiciones se encuentra [...] Y haces la salida, pero en esa salida tiene que ir el temple, el matiz del cante⁶⁹”.

1.10. Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas

Con este elemento pretendo extraer información de dos de los perfiles (teóricos y cantaores) sobre la actitud del cantaor en la interpretación de estos estilos con respecto a otros.

Teóricos

- Eulalia Pablo, Norberto Torres señalan que no es la misma actitud con respecto a la interpretación de otros estilos, José Luis Navarro, José María Velázquez, Manolo Bohórquez y José Francisco Ortega sostienen que la actitud debe ser la misma y José Luis Ortiz no contesta.

Tal y como señala Norberto Torres, necesitan de: “[...] más afinación, más control de tus facultades fónicas. Es un cante donde se trabaja la melodía. [...] además, no está apoyado por nada, solamente la guitarra que le da el tono o un acorde, una sugerencia, un

⁶⁷ cf. Entrevista a Fosforito en <https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be>

⁶⁸ cf. Entrevista a Segundo, Anexo nº 2.14, p. 354 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 11’52”.

⁶⁹ cf. Entrevista a Calixto en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

color⁷⁰”. José María Velázquez sin embargo, señala que es la misma actitud de profesionalidad la que debe llevar a cabo el cantaor en todo momento.

Cantaores

- Calixto Sánchez, Rocío Segura, Segundo Falcón y Juan Pinilla señalan que se trata de representar un mundo determinado con cada cante, ser actores de la voz, Fosforito señala que es una actitud de responsabilidad hacia el cante, Paco del Pozo argumenta que se trata de una actitud de cierta alegría, Jeromo Segura sostiene que se trata de una actitud de concentración, Rocío Márquez habla de una actitud sobria ante el cante y con un componente reivindicativo y Arcángel afirma que se trata de no defraudar a uno mismo.

Como ejemplo de los comentarios de los cantaores, Fosforito señala que: “la actitud es la responsabilidad siempre. Depende de la responsabilidad que tú tengas. Independientemente del cante que tú hagas [...] a la hora de salir a cantar donde tú tienes que dar lo mejor de ti, tienes que ser responsable de lo que haces y para eso tienes que ser muy cuidadoso. Tener los temores y la responsabilidad que requiere el momento independientemente del cante que hagas⁷¹”. Jeromo Segura nos comenta el estado de concentración que se necesita a la hora de ejecutar estos cantes: “Una actitud de mucha concentración. Es que es muy difícil cantar por levante. Tú cantas por soleá y coges un tercio y lo recoges o no. Por levante tienes que pegarte un tiempo para poder controlar eso. Antes de cantar por levante tengo que hacer voz⁷²”. Juan Pinilla es uno de los cantaores que presta especial atención al contenido de las letras para determinar la actitud con la que afrontar su interpretación:

⁷⁰ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

⁷¹ cf. Entrevista a Fosforito en <https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be>

⁷² cf. Entrevista a Jeromo Segura en <https://www.youtube.com/watch?v=AanT3oHGpY8&t=38s>

“Yo soy una persona que en el caso de las tarantas, a la hora de escogerlas, me fijo mucho en las letras que tienen que ver con tragedias en la mina, en el mundo del trabajo⁷³”.

1.11. Sobre el orden de interpretación

Con este elemento pretendo extraer información relativa a uno de los aspectos importantes a tener en cuenta por los cantaores cuando nos disponemos a interpretar una selección o serie de cantes por tarantas: el orden de interpretación⁷⁴ y la consideración o no de alguno de los estilos mineros como elementos de preparación al cante⁷⁵.

- Calixto Sánchez, Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel hacen un mínimo de dos estilos, Rocío Márquez interpreta uno o como mucho dos, Segundo señala que depende del recital, pudiendo interpretar hasta siete u ocho estilos, Juan Pinilla interpreta tres y Jeromo Segura entre cuatro y cinco. Por otro lado, Calixto Sánchez y Fosforito sostienen que no hay ningún cante minero que sea de preparación o como elemento previo a otros, Rocío Segura, Paco del Pozo y Juan Pinilla comienzan con una taranta, Arcángel comienza con un taranto, Jeromo Segura con un cante de *madrugá* y Rocío Márquez y Segundo Falcón sostienen que comienzan de menos a más pero sin

⁷³ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrlChSqHuU>

⁷⁴ No debemos confundirlo con la estructura formal del cante flamenco, entendida como aquellos elementos formales que con diferentes posibilidades de combinación, constituyen por así decirlo, el guión de interpretación del mismo.

⁷⁵ A lo largo de la discografía flamenca, podemos comprobar que hay estilos que han quedado configurados en su estructura definitiva como elementos de preparación al cante y que por lo tanto, se conciben como esquemas melódicos previos a otros de más enjundia o impronta expresiva, como en el caso de la liviana con respecto a la serrana.

ninguno en concreto y dependiendo de cómo se encuentren anímicamente.

Aunque la mayoría interpreta dos estilos, hay cantaores que exceden ese número. En este sentido, Segundo Falcón precisa que en peñas flamencas suele organizar sus recitales de forma didáctica, e interpreta una gran cantidad de estilos mineros atendiendo a una cuestión de evolución del género artístico desde sus orígenes, basados en elementos folclóricos sujetos a un compás ternario con ritmo abandolao. De esta forma señala: “Hago cartagenera grande y chica, taranta, levántica, jabegote, y de ahí me voy a los tangos de Granada, de Linares y extremeños. Todo ello en tono de tarantas⁷⁶”. Juan Pinilla que también encadena varios, precisa que cuando interpretan tarantas normalmente las hacen solas.

Con respecto a qué cantes utilizan para acompañar cuando interpretan tarantas, hay cantaores que suelen elegir estilos de menos fuerza interpretativa y concluir con estilos que exigen de una mayor exposición vocal. Así, Arcángel interpreta normalmente un taranto en primer lugar para rematarlo con una taranta. En este mismo sentido se muestra Jeromo, que considera el cante de *madrugá* como elemento previo al resto de cantes mineros. Tanto Juan Pinilla, Paco del Pozo como Rocío Segura comentan que cuando cantan por Levante, empiezan con una taranta: “para mí es como más dulce y lo utilizo como entrada⁷⁷”.

Calixto plantea una cuestión artística importante y es la actitud de muchos cantaores que consiste en sacrificar la calidad expresiva de aquellos cantes que se utilizan como elementos de preparación, en aras de una mayor exposición interpretativa del utilizado como remate de una serie. Para Calixto es necesario elegir una tonalidad adecuada y poder hacer los dos estilos que se vayan a interpretar con la misma brillantez expresiva: “Mi concepto es cuando yo cogía un cante y me decía ¿cuál es la tonalidad máxima? Ésta. Para no

⁷⁶ cf. Entrevista a Segundo Falcón en <https://www.youtube.com/watch?v=BefTp9Z6Zp4&t=2s>

⁷⁷ cf. Entrevista a Rocío Segura en <https://www.youtube.com/watch?v=7Ma5tXwKdxs&t=6s>

sacrificarlo lo hacía en esa tonalidad, aunque fuese un poquito más para arriba. Esto lo hacía en los cantes mineros, en las malagueñas y en otros muchos cantes⁷⁸”.

Para concluir, Fosforito sostiene que cualquier cante tiene el mismo valor: “no hay uno más chico o más grande. Si tú quieres ser amable, le haces al público una selección porque a ti te gusta cantarlos. En puesto de hacer un cante, haces una serie⁷⁹”.

1.12. Sobre las condiciones vocales en las tarantas

Se trata de uno de los elementos que pretendo extraer de uno de los perfiles de informantes, concretamente de los cantaores.

- Calixto Sánchez señala que se necesitan de voces claras, potentes y ágiles, Jeromo Segura no habla de algún tipo de voz concreta pero sí señala que se necesita de una gran capacidad pulmonar y un adecuado uso de la respiración para afrontar los tercios sostenidos en una sola respiración. Por otro lado, Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón y Juan Pinilla señalan que aunque normalmente se han asociado a voces con gran velocidad y facultades para el ornamento, a priori, cualquier voz vale para cantar por tarantas.

En el caso de Juan Pinilla, hace una salvedad: “creo que tiene que ver más con lo emocional y lo neurológico. Cualquier tipo de voz podría afrontarla, pero difícilmente sacaría puerto⁸⁰”. En este sentido, hace referencia a determinadas voces gitanas de registro muy corto a las que les sería complicado ejecutar estos cantes con la velocidad en escalas que se observa en grandes cantaores como Mar-

⁷⁸ cf. Entrevista a Calixto en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVFw&t=6s>

⁷⁹ cf. Entrevista a Fosforito en <https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be>

⁸⁰ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrlChSqHuU>

chena o Manuel Vallejo. Segundo Falcón sostiene que aunque hay otro tipo de voces que la pueden interpretar correctamente, señala lo siguiente: “La taranta, tal y como la tenemos concebida, consideramos que hay que tener una voz más limpia que para otros cantes⁸¹”. Considera que hay un problema con los soportes discográficos antiguos: “Tenemos que tener en cuenta que las grabaciones que tenemos a veces no reflejan la voz natural de sus intérpretes⁸²”. Nos deja claro que este problema ha generado cierta confusión a la hora de clasificar determinadas voces como prototípicas de determinados cantes, como en el caso de las tarantas, y que en la estética predominante de la etapa teatral, y tal y como podemos comprobar en la mayoría de los soportes discográficos de cantaores de la época, abundaban las voces de con gran velocidad y vibrato en la ejecución de la mayoría de los tercios.

Segundo argumenta que voces ligeras como las de Chacón, quedaban deformadas en los registros sonoros, perdiendo aspectos propios de una voz flamenca y adoptando registros propios de voces atenoradas. Arcángel sostiene que: “A priori se necesitan unas facultades extremas por el ornamento de las cosas. Pero tampoco una cosa es más bonita cuando está más ornamentada⁸³”. Arcángel sostiene que los cantes tienen ciertas notas definitorias en la línea melódica que en ocasiones, se enriquecen de manera forzada. Señala que hay cantaores con mucha facilidad en cuanto a velocidad y que abusan de ello. De hecho, él es un cantaor con mucha velocidad y sostiene que se encuentra en un momento de búsqueda. Tal y como señala: “[...] por eso cada vez voy más en la búsqueda de que menos es más⁸⁴”. Por el contrario a las consideraciones anteriores, Calixto Sánchez sí considera que para la interpretación de estos se re-

⁸¹ cf. Entrevista a Segundo Falcón en <https://www.youtube.com/watch?v=BefTp9Z6Zp4&t=2s>

⁸² cf. Entrevista a Segundo Falcón en <https://www.youtube.com/watch?v=BefTp9Z6Zp4&t=2s>

⁸³ cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skIsYybEAc&t=322s>

⁸⁴ cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skIsYybEAc&t=322s>

quiere de: “una voz clara y potente, que sea una voz ágil, que sea capaz de rizar la voz, de hacer escalas rápidas, arcos melódicos largos⁸⁵”.

Por otro lado, Jeromo Segura nos introduce en otro aspecto importante a la hora de ejecutar los cantes mineros y es el carácter ligado de sus tercios, para lo que se necesita de una adecuada técnica respiratoria. Sostiene que para la ejecución de estos cantes se necesita de una capacidad pulmonar grande porque a su juicio: “los tercios van muy ligados; si los respiras, los enfrías⁸⁶”. Sostiene que al principio de conocer estos cantes, le costaba mucho trabajo entender el carácter ligado de los tercios, pero que con un estudio concienzudo ha conseguido hacerlo y dominar mejor la respiración.

Por otro lado, Paco del Pozo sostiene que no se necesitan condiciones vocales específicas: “[...] es un poco adaptar el cante a tus posibilidades⁸⁷”. Nos introduce en el tema del estudio de la técnica en el cante flamenco. Nos comenta que aun teniendo en cuenta que la principal vía de aprendizaje del cante flamenco sigue siendo la imitación, cada día es más importante prepararse y aprender los recursos técnicos apropiados en cuanto a técnica respiratoria se refiere, para poder adaptar los cantes a las condiciones personales de cada uno. Para terminar, Rocío Segura sostiene que no hay que tener unas facultades determinadas, lo importante es darle a cada cante el matiz que corresponda independientemente de las condiciones vocales propias.

⁸⁵ cf. Entrevista a Calixto Sánchez en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

⁸⁶ cf. Entrevista a Jeromo Segura en <https://www.youtube.com/watch?v=AanT3oHGpY8&t=38s>

⁸⁷ cf. Entrevista a Paco del Pozo en <https://www.youtube.com/watch?v=j-HcLqKbCNo&t=52s>

1.13. Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas

Con este elemento pretendo extraer información de tres de los perfiles de informantes (teóricos, cantaores y guitarristas) en relación a las peculiaridades del toque minero y su papel en la evolución e innovación de los cantes mineros.

Teóricos

El papel de la guitarra en la evolución del cante

- José Luis Navarro, Norberto Torres, José María Velázquez, Manolo Bohórquez y José Francisco Ortega señalan que la guitarra ha jugado un papel fundamental en la evolución del cante. Eulalia Pablo y José Luis Ortiz no contestan a esa pregunta.

Con respecto al papel que la guitarra ha jugado en la evolución del cante, Norberto Torres señala que en las primeras grabaciones se producen muchos choques y hay un acompañamiento muy pobre: “El flamenco moderno lo inventan el binomio Montoya-Chacón. Son como Paco y Camarón. Como ya no está sujeto a ritmo, como es libertad melódica y el ritmo pasa a un segundo o tercer plano, a nivel de la técnica de guitarra tampoco está sujeto a ritmo. La técnica no es el pulgar, ya no es golpear. Es decir, ya se puede acompañar de otra forma y ahí entran los trémolos, los arpeggios. Toda la técnica de la guitarra la recibe gracias a los cantes mineros y quien lo ve claramente es Ramón Montoya [...] Yo creo que la evolución en la guitarra ha venido a partir de las características propias de la melodía. El tema del quinto grado rebajado, el tema del cromatismo, el tema del titubeo, la indefinición armónica⁸⁸”. José María Velázquez sostiene que la guitarra ha llegado a un momento evolutivo en el que ha influenciado mucho al cante: “Ha sido absolutamente fundamental. En estos y en todos los cantes. La aportación musical, el enriquecimiento que aporta la guitarra a los cantes. El

⁸⁸ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

cantaor tiene en la guitarra no solo un apoyo, sino un elemento de sugerencias melódicas. La riqueza que ha aportado al flamenco y a los cantes mineros es absolutamente fundamental⁸⁹”.

Cantaores

La importancia de la guitarra en la evolución del cante

- Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo, Segundo Falcón y Juan Pinilla afirman que ha sido fundamental en la evolución del cante. Por otro lado, Calixto Sánchez, Arcángel, Rocío Márquez y Jeromo Segura afirmar lo contrario. Señalan que es la guitarra la que ha evolucionado, no tanto el cante.

Con respecto a los cantaores, hay algunos que se muestran convencidos por propia experiencia personal que la guitarra permite que el cantaor evolucione y vaya por derroteros melódicos imprevisibles, y que les permite buscar otros caminos de expresión. Así se muestra Paco del Pozo cuando comenta que la guitarra en su búsqueda de nuevas tonalidades, hace evolucionar el cante. Sin embargo hay cantaores que sostienen que sí que ha influenciado pero que realmente los cantes estaban hechos, y lo que ha hecho la guitarra es adaptarse a ellos. Entre otros, es el caso de Calixto Sánchez que señala: “La guitarra lo que ha hecho, ha sido adaptarse a las formas musicales que ya tenía el cante. Porque si tú observas en las grabaciones antiguas, con dos tonos despachaban un cante⁹⁰”. El cantaor de Mairena nos introduce en uno de los grandes peligros de una renovación a veces acelerada, que hace que el guitarrista no sepa asumir el papel de acompañante y moleste excesivamente al cantaor con armonías y técnicas no apropiadas para esa labor: “Pero hay un peligro en todo esto, y es que hay muchos guitarristas que no dejan cantar al cantaor. Porque son tantas las tonalidades, los semitonos, las notas que dan, que no le dan respiro al cantaor. Para el cantaor

⁸⁹ cf. Entrevista a José María Velázquez en <https://www.youtube.com/watch?v=kORhCxFeK3k>

⁹⁰ cf. Entrevista a Calixto Sánchez en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

hay un momento en que la guitarra se tiene que parar, para que se pueda extender y pueda desarrollar lo que en ese momento tiene en la cabeza. Ahora se dan tantos tonos que lo están machacando literalmente⁹¹”.

Guitarristas

1. Los recursos técnicos en el toque por tarantas

- Juan Ramón Caro, Tomatito, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero, Antonio Muñoz, Antonio Piñana y Pepe Piñana señalan que se utiliza una técnica variada como en el resto de cantes, aunque sobre todo arpeggios, alzapúa, trémolos, picado y pulgar. Serranito, Paco Cepero y Manolo Sanlúcar no responden a la pregunta.

2. Peculiaridades en el acompañamiento de tarantas

- Juan Ramón Caro, Serranito, Manolo Sanlúcar y Pepe Piñana sostiene que su principal peculiaridad es la sonoridad de Fa# y el empleo de acordes de séptima, Tomatito, Francisco Tornero y Antonio Muñoz señalan la caída que tiene el primer tercio en que el cantaor cae en Sol y la guitarra responde en Re como preparación al siguiente tercio, Antonio Carrión y Antonio Piñana sostienen que se emplean los mismos acordes para todos los cantes mineros y señalan que mantienen la estructura de un fandango, y Paco Cepero y Manolo Franco señalan que se necesita por un lado, un mayor conocimiento de la armonía y por otro, no molestar al cante en las contestaciones.

Entre las características más distintivas se refieren al sonido peculiar que le confiere el acorde de tarantas. Hasta el punto que se muestran intransigentes con algunas composiciones actuales en las que los guitarristas elaboran toques en los que no se recurre a esos elementos característicos de la taranta como los acordes de séptima. Manolo Sanlúcar sostiene lo siguiente: “En estos últimos años veo

⁹¹ cf. Entrevista a Calixto Sánchez en

<https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

que los alumnos a los que les hago tocar, he visto a varios de ellos tocar un tema entero de taranta sin pasar por un acorde de séptima característico de tarantas. Y cuando no pasas por ahí no puede ser. Es lo que le da carácter⁹²”.

Hay guitarristas como Tomatito, Francisco Tornero o Antonio Muñoz que señalan que unas de las peculiaridades fundamentales del toque por tarantas es la caída que tiene en determinados tercios en los que el cantaor da un Sol y la guitarra responde en Re, a modo de puente hacia el tercio siguiente. Asimismo, Francisco Tornero señala que otra de las peculiaridades es la dinámica que tiene de pregunta- respuesta: “Es complicado acompañar al cantaor sin molestarlo. O conoces muy bien el cante, las notas para armonizarlo al unísono con él, o molestas mucho y solamente te limitarías a contestar al cantaor cuando termina el tercio⁹³”. Por otro lado, guitarristas como Antonio Muñoz, consideran fundamental conocer el cante a la perfección para saber el momento en el que responder adecuadamente cada tercio: “la mayoría o nos adelantamos o nos retrasamos. Hay que conocer el sitio exacto para responder al cantaor⁹⁴”.

3. El papel de la guitarra en la evolución del cante

- Juan Ramón Caro, Serranito, Tomatito, Paco Cepero, Manolo Franco, Antonio Carrión, Manolo Sanlúcar, Antonio Muñoz, Antonio Piñana y Pepe Piñana sostienen que la guitarra ha influido enormemente, proporcionando acordes más abiertos, creando diferentes tensiones que abren el camino al cante. Por otro lado, Francisco Tornero afirma que es más bien al contrario, para evolucionar es la guitarra la que se ha adaptado al cante.

⁹² cf. Entrevista a Manolo Sanlúcar en <https://www.youtube.com/watch?v=xvvyoXf2Ilk&t=5s>

⁹³ cf. Entrevista a Francisco Tornero en <https://www.youtube.com/watch?v=Hz8KnZRYK9U&t=4s>

⁹⁴ cf. Entrevista a Antonio Muñoz en <https://www.youtube.com/watch?v=fYn36ZqsWmw>

La mayoría señala que es algo incuestionable, hasta el punto de afirmar que la guitarra ha hecho evolucionar el canto en ocasiones sin darse cuenta. Pepe Piñana nos introduce en la importancia que el conocimiento de la armonía actual de la guitarra ha tenido a la hora de enriquecer la melodía y las caídas que realiza el cantaor a lo largo del desarrollo de las frases melódicas: “Armónicamente depende mucho de los acordes intermedios que van abrigando al canto [...] Los cantes mineros tienen muchos melismas y caídas de tono que la guitarra va llevando con esos acordes de paso⁹⁵”. Serranito lo señala de la siguiente forma: “Evolucionando la guitarra evoluciona al cantaor sin darse cuenta o dándose cuenta, si es inteligente. La influencia y la riqueza que le va aportando el guitarrista hace que de alguna forma el cantaor, esos tonos de paso, esas armonías, las aproveche y sus giros sin salirse jamás de lo que es la raíz, se consigue una riqueza mucho mayor. Y sí, por supuesto, tiene una influencia en lo que es el cantaor. También en sus giros, que tiene tantos y tan bellos⁹⁶”.

Otros guitarristas como Antonio Piñana consideran que existe una evolución paralela y ligada entre ambas disciplinas. Por otro lado, hay guitarristas como Francisco Tornero que consideran al igual que Calixto Sánchez que ha sido más bien al contrario, que ha sido la guitarra la que ha evolucionado: “Yo lo veo casi al revés. Creo que para evolucionar la guitarra se ha aprovechado del canto. El canto está muy delimitado melódicamente, en cambio la guitarra sí ha evolucionado mucho en el toque por tarantas. Como observamos en las grabaciones era muy rudimentario, era prácticamente caer con el rasgueo y pulgar⁹⁷”.

⁹⁵ cf. Entrevista a Pepe Piñana en
https://www.youtube.com/watch?v=j9YP_E1zvzQ&t=4s

⁹⁶ cf. Entrevista a Serranito en
<https://www.youtube.com/watch?v=4p1lRZ4tS5U&t=14s>

⁹⁷ cf. Entrevista a Francisco Tornero en
<https://www.youtube.com/watch?v=Hz8KnZRYK9U&t=4s>

1.14. Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso

Con este elemento pretendo extraer información de los guitarristas sobre las aportaciones armónicas, así como el uso de los llamados acordes de paso en los cantes mineros.

1. La aportación de nuevas armonías a un nuevo repertorio

- Juan Ramón Caro, Serranito, Manolo Franco, Manolo Sanlúcar, Francisco Tornero, Antonio Muñoz y Pepe Piñana señalan que sí se pueden incorporar nuevas armonías aunque matizan que dependiendo del cantaor que sea de corte más clásico o no. En este sentido, consideran que puede llegar a permitir que en cantaor, en algunos casos, varíe la línea melódica. Por otro lado, Tomatito, Paco Cepero, Antonio Carrión y Antonio Piñana sostienen que no es necesario.

A este respecto Juan Ramón Caro señala: “Yo creo que se puede hacer, pero respetando. Depende del intérprete al que estás acompañando. Tú sabes que hay cantaores que son de corte más clásico, otros “modernos”. A ese cantaor se le puede poner alguna tensión, alguna novena⁹⁸”. Otros como Antonio Piñana o Paco Cepero se muestran reacios a aportar cambios en la armonía tradicional: “El flamenco es tan rico y tiene tanta personalidad que no tienes por qué hacer tantas armonizaciones que lo que hacen es que pierdan el sabor flamenco. El flamenco es lo que es por su sabor⁹⁹”.

Con respecto a la influencia que nuevas armonías pueden tener en el cante, guitarristas como Juan Ramón Caro señalan lo siguiente: “Llega un momento en el que vas añadiendo notas. El cante, en principio, va a ser el mismo, pero en función del colchón armónico que tú le pongas a lo mejor lleva a otro sitio al cantaor y al que está

⁹⁸ cf. Entrevista a Juan Ramón Caro en <https://www.youtube.com/watch?v=ovAZm-uhhoI>

⁹⁹ cf. Entrevista a Paco Cepero en <https://www.youtube.com/watch?v=4zV6aHZNsAk>

escuchando. Porque tú sabes que el cantaor hace una melodía, y esa melodía a lo mejor, donde para un pasaje, terminas en una nota en concreto, y a esa nota le puedes poner el acorde tónica o un sustituto, su relativo menor... Y suenan bien. Esto puede hacer que el cantaor varíe la línea melódica si le sirve de inspiración. Depende del nivel musical que tenga cada cantaor. Hay cantaores que se aprenden sota, caballo y rey. Y lo que les pongas que se salga de ahí no le sirve¹⁰⁰”.

Otros como Manolo Franco señalan que depende del cantaor: “Los guitarristas podemos aportar y enriquecer, pero depende del cantaor. A José de la Tomasa no se lo puedes hacer porque no te va a llamar más. Hay otros más abiertos, como tú mismo, Arcángel o Poveda. Todo eso aporta riqueza y frescura. Yo me considero clásico en el concepto, pero no soy igual que Borrull, no me quiero anclar¹⁰¹”. Pepe Piñana afirma que las nuevas aportaciones armónicas pueden llegar a desvirtuar el concepto original y una pérdida de identidad.

2. Uso de los acordes de paso

- Juan Ramón Caro, Serranito, Tomatito, Paco Cepero, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero, Antonio Muñoz, Antonio Piñana y Pepe Piñana los utilizan con frecuencia aunque sostienen que debe hacerse con cuidado para no molestar excesivamente al cantaor. Por otro lado, Manolo Sanlúcar los utiliza muy poco.

Antonio Carrión y Juan Ramón Caro comentan el uso del La7 para pasar a Re: “Para pasar a Re, si le das el acorde de La7 como dominante al cantaor, le ayudas, porque es donde él se puede mover con esa melodía hasta que resuelve en Re. Si no se pone ese acorde mientras que estás cantando, no tendrías que tocar nada, porque

¹⁰⁰ cf. Entrevista a Juan Ramón Caro en <https://www.youtube.com/watch?v=ovAZm-uhhoI>

¹⁰¹ cf. Entrevista a Manolo Franco en <https://www.youtube.com/watch?v=0KcmsINYaeo>

todavía no ha resuelto¹⁰²”. Francisco Tornero señalan el uso del Mi7 para pasar a La (III grado) y que actúa como dominante.

Por otro lado, Manolo Franco señala que al tener la estructura de fandangos surge el dilema de tener que dar un Re cuando en realidad el cantaor termina en un Sol. En este sentido, Francisco Tornero argumenta que el uso de estos acordes de paso hay que hacerlo con cierto cuidado: “Las dominantes secundarias es algo propio de la tonalidad y como sabes estos cantes son modales y podría dar la impresión que se desvirtúan un poco al meter tanta dominante secundaria. En la modalidad no existen. Funciona más por grados conjuntos¹⁰³”. Manolo Franco comenta al respecto que: “El tema de tener que resolver en un Re cuando el cantaor te da un Sol es el caballo de batalla. Si te quedas en el Sol y no desarrollas el Re, le viene mal al cantaor. [...] No sería sólo en cantes de levante. Por ejemplo, en algunos tercios el cantaor termina en Fa y la guitarra le da Do. Es la estructura del fandango. Y esos acordes de paso completan esa estructura, preparan para el tercio siguiente¹⁰⁴”. Antonio Piñana señala que hay determinados acordes de paso que en ciertos cantes mineros son básicos como el Re7 en la cartagenera. Paco Cepero advierte del peligro que supone abusar de su empleo: “Esto ayuda mucho al cantaor. Pero si tú le metes muchas cosas en medio del cante lo distraes (pone ejemplo). Yo los suelo usar pero sin molestar al cantaor¹⁰⁵”.

En este mismo sentido se muestra Pepe Piñana, que considera que sí los utiliza pero con mucho cuidado para respetar los silencios necesarios en el desarrollo de los tercios: “El silencio del cante es muy importante, pero se puede hacer en su justa medida. Se puede

¹⁰² cf. Entrevista a Juan Ramón Caro en <https://www.youtube.com/watch?v=ovAZm-uhhoI>

¹⁰³ cf. Entrevista a Francisco Tornero en <https://www.youtube.com/watch?v=Hz8KnZRYK9U&t=4s>

¹⁰⁴ cf. Entrevista a Manolo Franco en <https://www.youtube.com/watch?v=0KcmsINYaeo>

¹⁰⁵ cf. Entrevista a Paco Cepero en <https://www.youtube.com/watch?v=4zV6aHZNsAk>

hacer un silencio dejando que el cantaor exponga, pero a la hora de que vaya a caer en un tono básico o propio, se pueden meter una sucesión de acordes mínimos para ayudar al cantaor¹⁰⁶”.

Manolo Sanlúcar sin embargo, los utiliza muy poco y señala que es un mundo contradictorio ya que van utilizando acordes de séptima entre la cadencia andaluza. Considera que es una violación porque obliga a meter entre grados conjuntos movimientos de quintas. A este respecto señala: “Sí es verdad que ese acorde facilita mucho y llena mucho aquello que pueden aparecer como vacíos. Pero nace en un contexto en el que se está prescindiendo la arquitectura por quintas. Por quintas existía ya desde los modos griegos. Si los modos griegos se componen de los 4 modos principales y de los 4 modos hipo tonales, cuando están con ellos y quieres relacionarte con los modos principales, tú lo haces con movimientos de quintas. Vas yendo de un modo a otro por movimientos de quintas. Entre sí funciona por movimientos de grados conjuntos pero cuando tienes La menor y quieres ir a Mi es un movimiento de quinta. Tú estás en Mi y te quieres ir a Lam. Te estás yendo del primer modo de los principales al primer modo de los hipotonales y estás haciendo un movimiento de quintas. ¿Qué ocurre? Ese movimiento no es por grados conjuntos. Pero si estás haciendo la cadencia andaluza (la, sol, fa, mi) y eso son grados conjuntos. El nombre de la nota no cambia, porque no es una nota nueva sino es una nota alterada la que cabe entre una nota y otra¹⁰⁷”.

1.15. Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros

Con este elemento pretendo extraer información de los cantaores y guitarristas respecto a su relación a la hora de interpretar un nuevo

¹⁰⁶ cf. Entrevista a Pepe Piñana en https://www.youtube.com/watch?v=j9YP_E1zvzQ&t=4s

¹⁰⁷ cf. Entrevista a Manolo Sanlúcar en <https://www.youtube.com/watch?v=xvvyoXf2Ilk&t=5s>

cante y sobre las tonalidades empleadas en el acompañamiento en los cantes mineros.

Cantaores

1. La relación con la guitarra

- Todos los cantaores buscan a guitarristas que tengan experiencia y que conozcan y sean aficionados al cante. A la hora de perfilar el acompañamiento llegan a un consenso mutuo en las decisiones que toman. Rocío Márquez y Segundo Falcón señalan que, en función del tipo de recital que quieran enfocar, más clásico o más arriesgado en sus propuestas, escogen a diferentes guitarristas.

Cantaores como Fosforito, consideran que el acompañamiento hay que concebirlo como un diálogo en el que no se pueden exceder en las contestaciones. Juan Pinilla sostiene: “Hay guitarristas que no están contigo, sino con ellos mismos. No van detrás del cante, no les gusta el cante tanto como debiera. No necesito un guitarrista técnico, necesito un guitarrista al que le guste el cante, que sepa llevarlo. Tiene que haber una conjunción. Prefiero que sepan mucho de cante, que normalmente son guitarristas bastantes mayores, que por otro lado no están tan cualificados técnicamente¹⁰⁸”.

Con respecto al acompañamiento, Arcángel señala que se trata de elegir convenientemente a cada guitarrista en función del repertorio que se vaya a interpretar: “A cada edad te apetece una cosa. Uno al principio está en el período de captación, de imitación, la explosión de querer hacer la biblia en pasta en tercio y medio. Luego resulta que vas quitando notas y acabas dando importancia a dos notas que te llegan y que están puestas en el sitio correcto porque es nuestra tendencia natural como personas¹⁰⁹”. Rocío Márquez prefiere combinar en función de lo que persiga en cada momento y en cada

¹⁰⁸ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrlChSqHuU>

¹⁰⁹ cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skIsYybEAc&t=322s>

grabación discográfica: “Me gusta ir combinando todo. En el último trabajo sobre Marchena los guitarristas alternaban una forma más clásica con otra más actual. Lo que sí me gusta es ir enriqueciéndome de todos, porque cada cosa aporta lo suyo¹¹⁰”.

2. La tonalidad empleada en los cantes por tarantas

- Calixto Sánchez, Rocío Segura y Jeromo Segura siempre los interpretan en Fa#, mientras que Fosforito, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón y Juan Pinilla han probado en otras tonalidades aunque normalmente lo hacen en Fa#.

Guitarristas

La tonalidad empleada en los cantes por tarantas

- Juan Ramón Caro, Serranito, Tomatito, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero, Antonio Muñoz y Pepe Piñana señalan que han utilizado tonos como Sol#, Re# o el toque por granaínas. Paco Cepero, Manolo Sanlúcar y Antonio Piñana han utilizado siempre Fa#. De los que han acompañado en ambas tonalidades y en relación a su diferencia, Juan Ramón Caro, Serranito y Francisco Tornero señalan que el toque por mineras es más abierto, con más amplitud armónica, Tomatito afirma que dependiendo del tipo de cantaor emplea más un toque que otro. Manolo Franco, Antonio Carrión, Antonio Muñoz y Pepe Piñana consideran que el toque por tarantas (Fa#) es el que tiene una mayor identidad y brillo para acompañar los cantes mineros.

Me interesa conocer si los guitarristas entrevistados han acompañado en tonos desacostumbrados como el de minera en Sol# y qué diferencia ven con el tono natural de Fa#. En el caso de la minera, obligados por la tesitura de alguna cantaora que le ha dejado poco

¹¹⁰ cf. Entrevista a Rocío Márquez en <https://www.youtube.com/watch?v=vIxzQg52WpE&t=14s>

espacio en el diapasón y ha decidido transportar el toque para tener más recursos en la ejecución de las falsetas.

Con respecto a las diferencias, Juan Ramón Caro señala lo siguiente: “El toque en Sol# es una tonalidad más abierta porque la tonalidad en la que está basada, que es Mi mayor, cuando el cantaor da esa nota, cuando estás en tono de minera, suena el Mi con el grave y cuando estás en Fa#, cuando das el acorde tónica es Re. Y, claro, el Re está en la cuarta y no tiene ese grave, ese peso. Lo que yo veo es que el acorde de minera tiene más amplitud armónica por el grave en el Mi¹¹¹”.

Por otro lado, Serranito nos comenta que la sonoridad en Sol# tiene otra riqueza: “La diferencia está en que al estar tocando un tono más agudo entonces tienes más bajos, tienes la posibilidad de no estar acompañando en ascendente sino también en descendente, puedes ir dando acordes que suenan maravillosos. Das un Mi7 al aire en el primer tercio y haces que todo haya crecido¹¹²”.

1.16. Sobre la propuesta investigadora

Con este elemento me interesa saber la opinión de todos los perfiles en torno a la propuesta investigadora de mi proceso artístico, a la hora de incorporar el repertorio de una serie de tarantas significativas.

Teóricos

- Todos consideran que se trata de una investigación necesaria y útil, y una forma de estudiar el flamenco desde una perspectiva diferente y novedosa.

¹¹¹ cf. Entrevista a Juan Ramón Caro en <https://www.youtube.com/watch?v=ovAZm-uhhoI>

¹¹² cf. Entrevista a Serranito en <https://www.youtube.com/watch?v=4p1lRZ4tS5U&t=14s>

Teóricos como Norberto Torres sostienen que es importante el componente reflexivo en el que se muestre el proceso de búsqueda y análisis previo del proceso: “Me parece bien, porque se está razonando, observando el proceso creativo o recreativo desde una música de tradición oral para pasarlo a otra tradición que es la escrita. Es una reflexión sobre el trabajo previo y que el arte no es solamente una cuestión de inspiración, sino también de reflexión previa. Antes hay mucho trabajo, mucha reflexión, mucha búsqueda, muchos errores. Hay mucha angustia en el creador donde hay un largo camino¹¹³”. Por otro lado, José Luis Navarro incide en que este tipo de investigaciones van enriqueciendo la investigación en torno al flamenco: “Yo creo que es muy positivo porque se puede estudiar el flamenco desde muchas perspectivas. Yo siempre lo he hecho desde una perspectiva histórica, pero este otro enfoque propio de quien es el protagonista directo como es el artista, un cantaor, me parece que enriquece el mundo de la bibliografía flamenca¹¹⁴”.

Cantaores

- Todos sostienen que se trata de una investigación interesante y novedosa que debiera ser la tónica general en un cantaor de flamenco.

Así se expresan cantaores como Arcángel: “Me parece que debiera ser una tónica general. Unos por tiempo, otros por no apetencia, no lo hacemos. Pero creo que es lo que debiéramos hacer. Deberíamos gestionar nuestros propios recursos. Nosotros —y es uno de los grandes problemas del flamenco— no gestionamos nuestros propios recursos y problemas¹¹⁵” o Juan Pinilla: “Como estudioso,

¹¹³ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

¹¹⁴ cf. Entrevista José Luis Navarro, <https://www.youtube.com/watch?v=BtK6chL7sMI&feature=youtu.be>

¹¹⁵ cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skIsYbEAc&t=322s>

investigador y universitario siento una empatía tremenda al ver que es algo absolutamente original¹¹⁶”.

Guitarristas

- Todos consideran que se trata de una investigación interesante y una buena aportación para poder mostrar la coherencia interpretativa del artista flamenco.

Con respecto a los guitarristas, todos se muestran expectantes sobre la investigación y consideran que es algo positivo. Antonio Muñoz señala que un proceso enfocado a recuperar y actualizar estos cantes es algo digno de aprecio: “Nadie se interés hoy día por estos cantes [...] Sería un logro que consiguieras asimilarlos y hacerlos tuyos¹¹⁷”. Pepe Piñana señala la confusión existente en torno al mundo de los cantes mineros y la necesidad de poner orden en la forma de trabajar sobre ellos: “Es un trabajo muy interesante porque hoy día hay mucha información pero confusa. Creo que va a hacer posible que todo aquel que quiera acercarse a estos cantes tenga un trabajo bien hecho, con una coherencia interpretativa en el que se vean las cosas bien expuestas. Eso lo que hace es engrandecer el flamenco y el universo teórico de esta música que a veces no es demasiado claro¹¹⁸”. Francisco Tornero afirma que es una labor que debiera aplicarse en el caso concreto de la docencia en los conservatorios: “Es una manera de crecer personalmente y artísticamente que no nos la dan otras técnicas¹¹⁹”.

¹¹⁶ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrlChSqHuU>

¹¹⁷ cf. Entrevista a Antonio Muñoz en <https://www.youtube.com/watch?v=fYn36ZqsWmw>

¹¹⁸ cf. Entrevista a Pepe Piñana en https://www.youtube.com/watch?v=j9YP_E1zvzQ&t=4s

¹¹⁹ cf. Entrevista a Francisco Tornero en <https://www.youtube.com/watch?v=Hz8KnZRYK9U&t=4s>

Bailaores

- Todos señalan que es algo interesante, sobre todo para el cante.

Con respecto a los bailaores, a todos les parece muy interesante. En este sentido, Belén Maya señala que es algo que nunca se había hecho dentro del mundo del flamenco.

1.17. Sobre el concepto de improvisación en el flamenco

Con este elemento pretendo recabar información de dos de los perfiles de informantes (cantaores y guitarristas) en referencia al concepto de improvisación en el cante.

Cantaores

- Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura señalan que lo que se hace en el flamenco es improvisar el orden y las letras de los cantes que se van a interpretar. Sostienen que como mucho se puede adornar un cante más o menos pero que, en todo caso, sobre la base de un conocimiento profundo de las estructuras melódicas. Calixto Sánchez comenta que nunca improvisa sobre la marcha y que todo lo tiene muy ensayado, mientras que Arcángel es el único cantaor que concibe la improvisación como la forma de meterse en caminos melódicos y rítmicos diferentes.

La mayoría considera que improvisa porque juegan con las letras, alarga o acorta las frases melódicas o las adapta a distintos palos flamencos. Fosforito señala que desde el conocimiento de la técnica puede o no llegar un momento de improvisación o inspiración. Así lo señala Juan Pinilla, cuando afirma: “Se improvisa sobre una línea melódica que ya se conoce. Puedes a lo mejor respirar más o menos, puedes acelerarla, en un momento dado puedes sentir un tercio de determinada forma, pero sobre una base que ya se co-

noce¹²⁰”. Segundo lo muestra de la siguiente forma: “La improvisación tiene que venir sobre unos conocimientos. Inventarme no me invento un cante, pero en un momento dado introduzco giros que estoy creando, aunque basados en los conocimientos del cante¹²¹”.

Guitarristas

- Juan Ramón Caro, Paco Cepero, Manolo Franco, Manolo Sanlúcar, Antonio Carrión, Manolo Sanlúcar, Francisco Tornero y Antonio Piñana sostienen que la improvisación en el flamenco hay que entenderla como el empleo o no de recursos y variaciones sobre la marcha, de forma improvisada y partiendo de un bagaje previo de conocimiento profundo del instrumento. Asimismo, sostienen que el cante está muy delimitado melódicamente y que no se improvisa sobre la melodía. Por otro lado, Serranito, Tomatito y Pepe Piñana señalan que se improvisa sobre los esquemas rítmicos, no sobre la estructura armónica.

La mayoría considera que en el caso de los cantaores hay poco margen a la improvisación porque las estructuras melódicas están demasiado preestablecidas por modelos anteriores. Sostiene que la improvisación existe pero desde el punto de vista de la dinámica. Así Francisco Tornero señala lo siguiente: “Yo creo que el cantaor improvisa la dinámica, el momento en que se encuentre. Días que hace los tercios más largos. Más bien improvisación en la dinámica más que en la estructura del cante que normalmente se tiene clara¹²²”. Manolo Franco afirma lo siguiente: “En el cante hay poco

¹²⁰ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrlChSqHuU>

¹²¹ cf. Entrevista a Segundo Falcón, Anexo nº 2.14, p. 360 o vídeo en Anexo nº 1.6, en 1 hora, 04’17”.

¹²² cf. Entrevista a Francisco Tornero en <https://www.youtube.com/watch?v=Hz8KnZRYK9U&t=4s>

margen. Aquí está todo preparado. Yo soy del pensamiento que en el flamenco está todo muy preparado¹²³”.

En relación a la guitarra, la mayoría no considera que exista la improvisación como tal. Así lo resume el maestro Manolo Sanlúcar: “Es que lo de la improvisación es mentira. La improvisación puede existir en la guitarra y no siempre existe. Porque se le llama improvisación a esto, tú tienes una serie de falsetas. Como esas falsetas pertenecen a un sistema, a una escala. Tú tienes diez falsetas por soleá en Mi. En un momento dado no las organizas y ahora empieza el cantaor. Ahora el cante te hace recordar una falseta porque tiene una relación musical. Te hace sacarla y a eso se le llama improvisación pero eso no es improvisación. Tú improvisas el orden pero no creas. A veces tú vas a acompañar y te planteas improvisar aquellas contestaciones y aquella relación que vas a tener con el cantaor. (Pone ejemplo cantando)¹²⁴”.

Para concluir, me gustaría señalar la apreciación de Víctor Monge “Serranito”, Tomatito y Pepe Piñana cuando argumentan que en la guitarra flamenca se improvisa desde el punto de vista rítmico: “Yo concibo la improvisación en un aspecto rítmico más que armónico, porque el lenguaje musical lo entendemos de otra manera. Incluso nosotros hacemos acordes que los pianistas nos dicen: “¡Ay, qué bonito es eso!”. Porque nosotros tenemos otra forma de sentir dónde está eso, los registros. Las escalas flamencas no son las jazzísticas. Nosotros improvisamos sin salirnos del acorde. (Pone un ejemplo). Sin embargo, ellos pueden empezar en cualquier nota dentro del acorde. (Pone más ejemplos). Ellos tienen una visión mucho más abierta para improvisar. Nosotros tenemos que improvisar rítmicamente¹²⁵”.

¹²³ cf. Entrevista a Manolo Franco en <https://www.youtube.com/watch?v=0KcmsINYaeo>

¹²⁴ cf. Entrevista a Manolo Sanlúcar en <https://www.youtube.com/watch?v=xvvyoXf2Ilk&t=5s>

¹²⁵ cf. Entrevista a Tomatito en <https://www.youtube.com/watch?v=tFjdAYWY5aY>

1.18. Sobre la grabación discográfica

Con este elemento pretendo extraer información de los cantaores en relación a la forma de grabación de un disco y en concreto, respecto de si grabar en directo y/o por pistas.

- Calixto Sánchez y Fosforito graban los discos en directo, Segundo Falcón por pistas, grabando primero la voz buena con una guitarra de guía para incorporar después la guitarra definitiva. Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Juan Pinilla y Jeromo Segura utilizan un sistema mixto, alternando la grabación en directo y por pistas.

2. La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico

Tal y como comenté en el capítulo introductorio a esta tesis, el primero de los objetivos era estudiar, seleccionar e incorporar a mi repertorio un estilo minero como el de la taranta a través de algunas de sus variantes melódicas más significativas.

En este apartado del desarrollo de mi investigación, me centro en la preparación y el trabajo que como cantaor debía realizar con cada una de las tarantas, un trabajo enfocado en una primera escucha lo más atenta y analítica posible en aras de entender mejor los cantes y su contenido expresivo y formal. El 21 de marzo de 2016 comencé el trabajo de estudio con las grabaciones originales. Tal y como se puede observar en el vídeo que adjunto como anexo nº 1.9, a lo largo de esta primera escucha me di cuenta de un gran error que ponía en peligro la objetividad con la que debiera estar realizándola. Conforme escuchaba, estaba de alguna manera prejuzgando los cantes, la línea melódica, el acompañamiento. Todavía más, estaba al mismo tiempo intentando reproducir el cante desde mi punto de vista sin pararme a realizar una escucha atenta, detallada y lo más pormenorizada posible. En realidad, sentí una gran confusión porque no conseguía sacar unas adecuadas conclusiones sobre lo que estaba haciendo. Enseguida comprendí el error, y es que no pres-

taba el suficiente interés y serenidad que requería esta primera toma de contacto. Necesitaba centrarme y reflexionar mucho más sobre cada cante. Acto seguido decidí que lo más conveniente era realizar un proceso sistemático de atender y escuchar una por una las tarantas, y de esta forma realizar una audición lo más activa posible, implicándome de una forma más intencional y focalizada.

Intenté buscar un sitio lo más cómodo posible y registrar con mi cámara de vídeo esta parte del proceso. Me dispuse a recoger unas primeras impresiones relacionadas con la estructura de los cantes, así como de las intervenciones y el papel que juegan los guitarristas acompañantes. Llegados a este punto, considero que un cantaor de flamenco que intenta asimilar, revisar e incorporar a su repertorio nuevos cantes, no sólo debe escuchar, sino entender lo que se escucha. Tal y como señala Ramos:

[...] este proceso de entendimiento debe estar acompañado de una confianza intuitiva [...] Con la acción de entender, se busca estar en disposición de recibir la obra sin intentar imponer ni transformar nada. Lo ideal es que se reciba la información de la obra de forma natural, sin intentar buscar porqués; más bien dejándonos ser sorprendidos y conmovidos por la música (Ramos Riera, 2011: 8).

Por mi propia experiencia he de señalar que, en líneas generales, el cantaor suele llevar a cabo un aprendizaje por imitación y en la mayoría de ocasiones, no realiza un estudio detallado de aspectos que bajo mi punto son fundamentales, como el hecho de poder separar la línea melódica de un determinado cante de la letra a la que va asociada. A lo largo de los años, he comprendido que para llevar a cabo un aprendizaje más completo, lo ideal es poder adquirir la melodía de un cante como elemento separado. Esto me ha permitido asimilar los estilos para luego ir cambiando y ampliando el repertorio constantemente con nuevas estrofas que me permiten expresar diferentes emociones asociadas a un mismo cante. A lo largo de la primera escucha y como paso previo al trabajo con los guitarristas, realicé el ejercicio de cambiar las letras a cada estilo, lo que me permitió interiorizarlas de una forma adecuada. En mi caso y como señalé en el capítulo introductorio, en un primer momento

de mi aprendizaje, cuando comenzaba a escuchar los cantes, pretendía imitarlos, sin más. A veces, no llegaba a entender el sentido del cante o sencillamente intentaba adaptarlo a mis propias condiciones artísticas sin respetar el carácter que cada cantaor decidió imprimirle en su momento. Para ello, cogí mi guitarra y estuve escuchando cada taranta y comprobando las tonalidades originales empleadas. Acto seguido, realicé un trabajo individual con cada una de ellas, viendo posibles tonalidades e intentando asimilar los cantes y sus peculiaridades melódicas. Aunque no me considero un guitarrista profesional, he tenido la gran suerte de aprender las estructuras básicas del acompañamiento flamenco con mi padre, lo que me ha permitido realizar en esta tesis un trabajo previo fundamental al proceso llevado a cabo con cada uno de los guitarristas que intervienen en los ensayos posteriores.

A continuación, redacto un resumen, taranta a taranta, a partir de las notas y reflexiones desarrolladas durante la primera escucha registrada, completado con algunas informaciones básicas para la adecuada comprensión de mi trabajo.

2.1. Sebastián Muñoz “El Pena”, ‘Ciento cincuenta testigos’

El primer cante es la taranta de Sebastián Muñoz “El Pena”, nombre artístico del cantaor Sebastián Muñoz Beigveder (Álora, 1876-Málaga, 1956). Se inició en los cafés cantantes de Málaga, formando posteriormente parte de diferentes elencos artísticos que recorrieron la geografía española.

*Ciento cincuenta testigos,
te los pongo delante de Dios.
Si es mentira lo que yo digo,
que me castigue Dios,
que yo no te he dado motivos.*

Graba esta taranta en 1908 con la guitarra de Joaquín El Hijo del Ciego (Zonophone X-52301; HO 2ab). Está acompañada por arriba con cejilla al 4º traste (tono real Sol#) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Pequeña variación de la guitarra a modo de preludio y con ritmo abandonao¹²⁶.
- El cantaor hace una salida por malagueñas.
- El guitarrista interpreta una falseta con ritmo abandonao.
- El cantaor interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>Te los pongo delante de Dios,</i>	Do M (VI)
2º tercio	<i>ciento cincuenta testigos</i>	Fa M (II)
3 ^{er} tercio	<i>te los pongo delante de Dios,</i>	Do M (IV)
4º tercio	<i>si es mentira lo que yo digo,</i>	Sol M (III)
5º tercio	<i>que a mí me castigue Dios,</i>	Do M (VI)
6º tercio	<i>ay, que yo no te he dao motivos.</i>	Fa M-Mi (II-I)

2.2. Antonio Grau, ‘Cuando a ti nadie te quiera’

El segundo cante es una taranta de Antonio Grau Dauset (Málaga, 1884-Madrid, 1968). Hijo de Antonio Grau Mora, Rojo el Alpar-gatero, fue una figura clave en la recuperación de toda una herencia musical relacionada con los cantes propios de Cartagena y La Unión.

¹²⁶ A excepción del taranto, todos los cantes mineros son cantes libres, es decir, sin métrica fija. Sin embargo, debido a sus orígenes emparentados con el fandango, en estas primeras grabaciones de principios del S.XX observamos que el acompañamiento de la guitarra adquiere un marcado compás ternario también conocido como ritmo abandonao. Esta rítmica se corresponde con la forma de acompañar determinados bailes de la escuela bolera. De una forma más acelerada, se practica como base del acompañamiento para gran parte del repertorio de fandangos de las provincias orientales de Andalucía, principalmente los verdiales.

*Cuando a ti nadie te quiera,
ay, que ven a mí, yo te querré,
que el daño que me ocasionaste,
ay, que yo te lo recompensaré,
serrana, con ampararte.*

Graba esta taranta en 1915 con el guitarrista Enrique El Negrete (Pathé 2101; 12286) y está acompañada *por arriba* con cejilla al 4º traste (tono real Sol#).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Breve introducción rítmica con la técnica de rasgueo sin ejecución de preludio por parte del guitarrista.
- El cantaor hace una salida al cante por malagueñas¹²⁷.
- El guitarrista vuelve a hacer la cadencia sin falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>Ay, que ven a mí, yo te querré</i>	Do M (VI)
2º tercio	<i>cuando a ti nadie te quiera,</i>	Do7 (VI7)
3 ^{er} tercio	<i>ay, que ven a mí, yo te querré,</i>	Do M (VI)
4º tercio	<i>que el daño que me ocasionaste,</i>	Re M (III)
5º tercio	<i>ay, que yo te lo recompensaré,</i>	Do7 (VI7)
6º tercio	<i>que serrana, con ampararte.</i>	Fa M-Mi (II-I)

¹²⁷ En su origen las tarantas son una evolución de los cantes por malagueñas, lo que explica las coincidencias incluso en el toque. De esta forma, las tarantas sobre las que estoy trabajando y dado su carácter primitivo permiten interpretarse en tono de malagueñas (por arriba), haciendo que el cantaor utilice como salida la propia de un cante por malagueñas.

2.3. Manuel Escacena, ‘Te compraré un refajo’

El tercer cante es una taranta de Manuel Escacena:

*Deja que cobre en la mina
y te compraré un refajo,
una enagua que sea blanca y fina,
que te asomen por debajo
media vara de percalina.*

Manuel Escacena graba esta taranta en 1908 con la guitarra de Román García (Zonophone X-52329; Y-161) y está acompañada por arriba con cejilla al 5º traste (tono real La).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio por parte del guitarrista a modo de falseta de introducción.
- El cantaor interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>Y te compraré un refajo,</i>	Do M (VI)
2º tercio	<i>deja que cobre en la mina</i>	Fa M (II)
3 ^{er} tercio	<i>y te compraré un refajo,</i>	Do M (VI)
4º tercio	<i>una enagua que sea blanca y fina,</i>	Sol M (III)
5º tercio	<i>que te asomen por debajo,</i>	Do7 (VI7)
6º tercio	<i>media vara de percalina.</i>	Fa M-Mi (II-I)

2.4. Niño de la Isla, ‘Trabajando en una mina’

El cuarto cante es una taranta del Niño de la Isla, nombre artístico de José López Domínguez (San Fernando, 1877-1929). Cantaor perteneciente a los cafés cantantes, fue asiduo de fiestas privadas y uno de los primeros que aflamencó canciones folclóricas como asturianas y montañesas, por lo que se hizo muy popular en regiones a priori, poco habituales del flamenco.

*Trabajando en una mina,
en la mina de Guayabo,
se ha desprendido un peñón,
y ha matado a mi hermano,
hermano de mi corazón.*

Grabada en 1910 con la guitarra de Ramón Montoya (Zonophone 552181) y acompañada por arriba con cejilla al 4º traste (tono real Sol#), mantiene el siguiente guión y estructura de la interpretación:

- Introducción de guitarra a modo de preludio o primera falseta.
- El cantaor hace una salida al cante.
- El guitarrista hace un interludio a modo de falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>En una mina</i>	Do7 (VI7)
2º tercio	<i>trabajando en una mina,</i>	Fa M (II)
3 ^{er} tercio	<i>en la mina de Guayabo,</i>	Do7 (VI7)
4º tercio	<i>se ha desprendido un peñón,</i>	Sol M (III)
5º tercio	<i>y ha matado a mi hermano,</i>	Fa M (II)
6º tercio	<i>hermano de mi corazón.</i>	Fa M- Mi (II-I)

2.5. Pepe el de la Matrona, ‘El alcalde de Guadix’

El quinto cante es una taranta interpretada por Pepe el de la Matrona, nombre artístico de José Núñez Meléndez (Sevilla, 1887-Madrid, 1980). Fue una figura fundamental en la Edad de Oro del flamenco, considerado como cantaor enciclopédico, destacó por su actitud ortodoxa y de conservación de las formas clásicas. Creó una importante escuela en la que podemos destacar a Enrique Morente Coteló.

*El alcalde de Guadix
Ha publicado un bando,
que las cañas de maíz,
no se lleven arrastrando,
porque tienen que servir.*

El de la Matrona graba esta taranta en 1911 (Odeón A 135271) y está acompañada *por taranta* con cejilla al 4º traste (tono real La#).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Breve introducción rítmica con la técnica de rasgueo por parte del guitarrista.
- El cantaor hace una salida al cante.
- El guitarrista hace la cadencia sobre acordes sin ejecución de falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>Ha publicaito un bando</i>	Re M (VI)
2º tercio	<i>el alcalde de Guadix,</i>	Sol M (II)
3 ^{er} tercio	<i>ha publicaito un bando,</i>	Re M (VI)
4º tercio	<i>que las cañas de maíz,</i>	La M (III)
5º tercio	<i>no se lleven arrastrando,</i>	Re M (VI)
6º tercio	<i>porque tienen que servir.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

2.6. La Salerito, “Di a la guitarra que suene”

El sexto cante es una taranta de La Salerito, nombre artístico de Antonia Martínez Burruezo (Caravaca de la Cruz, 1881-1959). Figura perteneciente a la etapa de los cafés cantantes.

*Dale, dale compañera,
y a la guitarra que suene,
que está mi niño durmiendo
y quiero que se desvele,
por lo mucho que lo quiero.*

Grabada en 1912 (Regal C 3038; 48261) y acompañada por granaína con cejilla al 5º traste (tono real Mi), tiene el siguiente guión y estructura de la interpretación:

- Breve introducción rítmica con la técnica de rasgueo con falseta a modo de preludio por parte del guitarrista.
- La cantaora hace una salida al cante por malagueñas.
- El guitarrista hace la cadencia sobre los acordes sin ejecutar falseta.
- La cantaora interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>Y a la guitarra que suene</i>	Sol M (VI)
2º tercio	<i>dale, dale compañera,</i>	Sol7 (VI7)
3 ^{er} tercio	<i>y a la guitarra que suene,</i>	Sol M (VI)
4º tercio	<i>que está mi niño durmiendo,</i>	Re M (III)
5º tercio	<i>y quiero que se desvele,</i>	Do M (II)
6º tercio	<i>por lo mucho que lo quiero.</i>	Do M-Si (II-I)

2.7. Manuel Escacena, ‘Estoy pasando un verano’

El séptimo cante es una taranta de Manuel Escacena (Sevilla, 1885-1928). Se profesionalizó en los cafés cantantes de la época, y posteriormente pasó, al igual que Vallejo, a formar parte del elenco de cantaores de la llamada Ópera flamenca, dejando una importante obra en discografía de pizarra.

*Estoy pasando un verano
que yo no me divierto,
mientras mi tío Cayetano,
se está gastando en bebía
todo el dinero que gano*

Está grabada en 1914 con el guitarrista Pepito Cilera (Odeón 13292; SO-506) y acompañada al aire por granaína, aunque he de señalar que, con respecto a la calidad sonora de la grabación en soporte de pizarra, parece estar $\frac{1}{4}$ de tono por debajo.

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio por parte del guitarrista a modo de falseta de introducción.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista ejecuta una tercera falseta a modo de postludio.

1 ^{er} tercio	<i>Que yo no me divierto, no me divierto.</i>	Sol M (VI)
2 ^o tercio	<i>Estoy pasando un verano</i>	Do M (II)
3 ^{er} tercio	<i>que yo no me divierto un día,</i>	Re M (III)
4 ^o tercio	<i>mientras mi tío Cayetano,</i>	Re M (III)
5 ^o tercio	<i>se está gastando en bebía,</i>	Sol M (VI)
6 ^o tercio	<i>todo el dinero que yo gano.</i>	Do M-Si (II-I)

2.8. Emilia Benito, ‘Taranta de la Gabriela’

El octavo cante es la taranta de Emilia Benito Rodríguez (La Unión, 1890-México, 1960). Con el apodo de La Satisfecha, fue una cantaora destacada de los cafés cantantes de la época y se le conoce por incorporar en su repertorio canciones propias del folclore como marianas y jotás aragonesas.

*Corre, ve y dile a mi Gabriela,
que voy para las Herrerías,
que duerma y no tenga pena,
que antes que amanezca el día,
estaré yo en Cartagena.*

Emilia Benito graba esta taranta en 1914 acompañada con orquesta (Gramófono W-263322). La equivalencia en el acompañamiento con guitarra puede estar por arriba con la cejilla al 8º traste (tono real Do natural), lo que sería lo mismo que por medio al 3º o en tono de granaína al 1º.

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Introducción con orquesta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>Ay mi Gabriela</i>	Sol M (VI)
2º tercio	<i>corre, por Dios y dile a mi Gabriela,</i>	Do M (II)
3 ^{er} tercio	<i>que voy para las Herrerías,</i>	Sol7 (VI7)
4º tercio	<i>que duerma y no tenga pena,</i>	Re M (III)
5º tercio	<i>que antes que amanezca el día,</i>	Sol7 (VI7)
6º tercio	<i>estaré yo en Cartagena.</i>	Do M-Si (II-I)

2.9. El Cojo de Málaga, ‘A la oscura galería’

El noveno cante es una taranta del Cojo de Málaga:

*Baja el minero cantando,
a la oscura galería,
aunque canta va pensando,
si veré a la mare mía
que por mí queda llorando.*

Se trata de uno de los estilos taranteros del Cojo de Málaga y se graba en 1921 (Gramófono AE 490). El guitarrista es Miguel Borrull y está acompañada por arriba con cejilla al 5º traste (tono real La), manteniendo el siguiente guión y estructura de la interpretación:

- Cadencia típica del guitarrista sobre acordes de taranta.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas.
- El guitarrista interpreta un interludio musical a modo de primera falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>A la oscura galería,</i>	Do7 (VI7)
2º tercio	<i>que baja el minero cantando,</i>	Fa M (II)
3 ^{er} tercio	<i>a la oscura galería.</i>	Do7 (VI7)
4º tercio	<i>Y aunque canta va pensando,</i>	Sol M (III)
5º tercio	<i>si veré a la mare mía</i>	Do7 (VI7)
6º tercio	<i>que por mí queda llorando</i>	Fa M-Mi (II-I)

2.10. El Cojo de Málaga, ‘Eres hermosa’. Taranta de Fernando el de Triana

El décimo cante es la taranta de Fernando el de Triana e interpretada por El Cojo de Málaga:

*Eres guapa, Dios te guarde
y en tu puerta da la luna,
acaba de desengañarme,
mira que va a dar la una
y me precisa retirarme.*

La graba en 1921 con la guitarra de Miguel Borrull (Gramófono AE 488; 262253 4681ah). También registra este estilo en 1923 y 1928, con Miguel Borrull y la letra “*Cuanto tormentos me da; / el querer que he puesto en ti; / aborrecerte quisiera / por dejarme de sufrir / aunque después me muriera*” (Gramófono AE 956; 262317) y (Gramófono AE 2274; 262776) respectivamente.

Está acompañada por granaína con cejilla al 1º traste (tono real Do) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- Salida del cantaor.
- Falseta a modo de interludio musical.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 ^{er} tercio	<i>Eres hermosa,</i>	Sol7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>eres guapa, Dios te guarde,</i>	Sol7 (VI7)
3 ^{er} tercio	<i>y en tu puerta da la luna,</i>	Sol7 (VI7)
4 ^o tercio	<i>acaba de desengañarme,</i>	Re M (III)
5 ^o tercio	<i>mira que va a dar la una,</i>	Sol7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>y me precisa retirarme.</i>	Do M-Si (II-I)

2.11. El Cojo de Málaga, ‘Como la sal al guisao’

El décimo primer cante es una taranta de El Cojo de Málaga:

*Me está haciendo más falta tu querer,
como la sal al guisao,
como la ropa al que está en cueros
y como el agua a los sembraos.
Como a las minas los mineros.*

Está grabada en 1923 con la guitarra de Miguel Borrull (Pathé 2239) y acompañada por taranta con cejilla al 5º traste (tono real Si).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- Salida del cantaor.
- Falseta a modo de interludio musical.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 ^{er} tercio	<i>Que como la sal al guisao,</i>	Re7 (VI7)
2º tercio	<i>me está haciendo más falta tu querer prima,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>que como la sal al guisao.</i>	Re7 (VI7)
4º tercio	<i>Como la ropa al que está en cueros</i>	La M (III)
5º tercio	<i>y como el agua a los sembraos</i>	Re7 (VI7)
6º tercio	<i>como a las minas los mineros</i>	Sol M-Fa# (II-I)

2.12. El Cojo de Málaga, ‘Soy piedra que a la terrera’

El décimo segundo cante es una taranta de El Cojo de Málaga, nombre artístico de Joaquín Vargas Soto (Málaga, 1880-Barcelona, 1940). Se trata de uno de los pocos cantaores gitanos especialista en los llamados cantes mineros.

*Soy piedra que a la terrera
cualquiera se asombra al verme,
parezco escombros por fuera,
pero en llegando a romperme
doy un metal de primera*

Está grabada en 1923 (Pathé 2242), y según los datos de la placa, el guitarrista es Miguelito Borrull, pero según datos que me aporta el Centro Andaluz para el Desarrollo del Flamenco, en ella intervienen dos guitarristas: Miguel Borrull y Ramón Montoya. Está acompañada por tarantas con cejilla al 4º traste (tono real La#) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- Temple del cantaor.
- Cadencia sobre acordes de tarantas.
- El cantaor interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>En la terrera</i>	Re7 (VI7)
2º tercio	<i>soy piedra que en la terrera,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>y cualquiera me arroja al verme.</i>	Re7 (VI7)
4º tercio	<i>Que soy de escombros por fuera</i>	La7 (III7)
5º tercio	<i>pero me atrevo a romperme</i>	Re7 (VI7)
6º tercio	<i>y tengo un metal de primera</i>	Sol M-Fa# (II-I)

2.13. El Cojo de Málaga, ‘Nadie las sabe cantar’

El décimo tercer cante es una taranta de El Cojo de Málaga:

*Las tarantas de Linares
nadie las sabe cantar,
que las cantan los mineros
cuando van a trabajar
a las minas del romero.*

Graba esta taranta en 1925 con el guitarrista Ramón Montoya (Odeón 13597; SO 2272), y varias veces en 1923 con el guitarrista Miguel Borrull con las siguientes letras:

“Tengo un libro de fortuna / que me lo dio un molinero / yo lo repaso con la luna / y dice en el renglón primero: / tu cara es como ninguna” (Gramófono AE 956; 262316) y “Soy un soldado de la marina / y en mi gorra llevo el ancla; / y a mí me llevan a Filipinas / y no he perdido la esperanza / de ver tu cara divina” (Gramófono AE 967; 262323). En 1924 con el guitarrista Miguel Borrull y con la letra: “Araceli a ti te llaman; / yo no quisiera quererte / que en las minas de Araceli / tuvo mi padre la muerte” (Gramófono AE 1274; 262401).

Está acompañada por tarantas con cejilla al 4º traste (tono real La#) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 ^{er} tercio	<i>Que nadie las sabe cantar</i>	Re7 (VI7)
2º tercio	<i>las tarantas de Linares,</i>	Sol M (II)
3 ^{er} tercio	<i>que nadie las sabe cantar.</i>	Re7 (VI7)
4º tercio	<i>Que las cantan los mineros</i>	La M (III)
5º tercio	<i>cuando van a trabajar</i>	Re7 (VI7)
6º tercio	<i>a las minas del romero</i>	Sol M- Fa# (II-I)

2.14. Manuel Vallejo, ‘Le llaman Laura’

El décimo cuarto cante es una taranta de Manuel Vallejo:

*A ti te llaman Laura,
si no eres de los laureles,
que los laureles son firmes
y tú para mí no lo eres.*

Esta taranta la graba en 1926 con la guitarra de Miguel Borrull (Gramófono AE 1675; BS 2383 262528). El mismo año la registra con el mismo guitarrista y con la letra: “*Triste la marinería / que con su corpulento mar; / cañones de artillería, / que dicen que van a formar / antes de las claras del día*” (Gramófono AE 1731; BS 2396).

En 1927 la vuelve a grabar con el mismo guitarrista y la misma letra (Odeón 182167^a; SO 4448).

Está acompañada por granaína con cejilla al 3º traste (tono real Re) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- Salida del cantaor.
- Cadencia de la guitarra con la técnica del rasgueado y acordes por granaína.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 ^{er} tercio	<i>De los laureles,</i>	Sol M (VI)
2º tercio	<i>a ti te llaman por nombre Laura,</i>	Do M (II)
3 ^{er} tercio	<i>si no eres de los laureles,</i>	Sol M (VI)
4º tercio	<i>que los laureles son firmes,</i>	La7 (DIII)
5º tercio	<i>y tú para mí no lo eres.</i>	Sol M (VI)
6º tercio	<i>A ti te llaman por nombre Laura.</i>	Do M- Si (II-I)

2.15. Manuel Escacena, ‘En el barco de tu anhelo’

El décimo quinto cante es una taranta de Manuel Escacena:

*En el barco de tu anhelo,
ya están los peces en calma,
yo vivo con el recelo,
y por eso a mí me llaman
pescador de tu arroyuelo*

Esta taranta está grabada en 1928 con el guitarrista Miguel Borrull (Gramófono AE 2035; 262657 BJ 939) y acompañada por tarantas con cejilla al 3º traste (tono real La).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio por parte del guitarrista a modo de primera falseta.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas.
- El guitarrista interpreta un interludio musical a modo de segunda falseta sobre la técnica de picado, resolviendo sobre la cadencia típica del toque taranero.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista ejecuta una tercera falseta a modo de postludio.

1 ^{er} tercio	<i>En el de tu anhelo</i>	Re7 (VI7)
2º tercio	<i>en el barco de tu anhelo,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>que ya están los peces en calma.</i>	Re7 (VI7)
4º tercio	<i>Yo vivo con el recelo,</i>	La 7 (III7)
5º tercio	<i>y por eso a mí me llaman,</i>	Re7 (VI7)
6º tercio	<i>que pescador de tu arroyuelo</i>	Sol M-Fa# (II-I)

2.16. José Cepero, ‘Cariño le tengo yo’

El décimo sexto cante es una taranta de José López Cepero (Jerez de la Frontera, 1888-Madrid, 1960). Fue una de las máximas figuras de la Edad de Oro del flamenco. Se le consideraba como el “poeta del cante”, ya que interpretaba sus propias letras, hecho que no suele ocurrir hoy día con mucha frecuencia.

*Al pueblo de Los Molinos,
cariño le tengo yo.*

*La mujer que tanto quiero,
en ese pueblo nació,
hija de pares mineros.*

Esta taranta la graba en 1929 en dos ocasiones, una con Miguel Borrull (Gramófono AE 2519; 262862 BJ 1780), y la otra, con Manolo de Badajoz (Parlophon B 25358-II; 76245). Está acompañada por taranta con cejilla al 2º traste (tono real Sol#) y con el siguiente guión y estructura de la interpretación:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- Temple del cantaor.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 ^{er} tercio	<i>Cariño le tengo yo</i>	Re7 (VI7)
2º tercio	<i>al pueblo de Los Molinos,</i>	Sol M (II)
3 ^{er} tercio	<i>cariño le tengo yo.</i>	Re7 (VI7)
4º tercio	<i>Ay, la mujer que tanto quiero</i>	La 7 (III7)
5º tercio	<i>en ese pueblo nació,</i>	Re7 (VI7)
6º tercio	<i>hija de pares mineros.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

2.17. Fanegas, ‘Camino de las Herrerías’

El décimo séptimo cante es una taranta de Fanegas, nombre artístico de Juan Baños Sánchez (Cartagena, 1893-Barcelona, 1980). Minero de profesión, fue uno de los cantaores más representativos de La Unión y Cartagena.

*Carretera de Herrerías,
un tartanero cantaba,
y en sus cantares decía,
no se compra con el dinero
el cariño y la alegría*

Grabada el año 1930 con el guitarrista Miguel Borrull hijo (Odeón 182.744^a; SO 5,78), está acompañada por taranta con cejilla al 2º traste (tono real Sol#).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio por parte del guitarrista a modo de primera falseta.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas.
- El guitarrista interpreta una cadencia sobre acordes típicos de tarantas sin falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 ^{er} tercio	<i>Ay que yo vi que un tartanero cantaba</i>	Re7 (VI7)
2º tercio	<i>en la carretera de Herrerías,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>yo vi cantar a un tartanero.</i>	Re7 (VI7)
4º tercio	<i>y en sus cantares decía,</i>	La 7 (III7)
5º tercio	<i>que no se compra con el dinero</i>	Re7 (VI7)
6º tercio	<i>ay el cariño y la alegría.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

2.18. Manuel Vallejo ‘Las llamas llegan al cielo’

El décimo octavo cante es la conocida como taranta del Fruto de Linares, interpretada por Manuel Vallejo:

*Ya está este fuego encendido,
las llamas llegan al cielo,
el que se queme que sople,
que yo por mí no me quemó*

Grabada en 1930, está acompañada a la guitarra por Antonio Moreno (Gramófono AE 3221; BJ 3621). Este estilo también lo registra en 1925 con la guitarra de Niño Pérez y con la misma letra. (Odeón 13664; SO 3533). Está acompañada con la cejilla al 4º traste en tono de tarantas¹²⁸(tono real La#). El guión de interpretación que sigue se corresponde con la que habitualmente empleamos los cantaores en la actualidad cuando interpretamos un cante minero:

- Falseta a modo de preludio a cargo de la guitarra.
- Salida al cante por tarantas.
- Segunda falseta de la guitarra a modo de interludio.
- Letra del cante

A diferencia de las tarantas anteriores, se basa en una cuarteta octosilábica aunque el cante queda dividido también en seis frases melódicas o tercios, repitiéndose el primero y el cuarto, quedando la estructura de la siguiente manera:

1 ^{er} tercio	<i>Ay, que las llamas llegan al cielo,</i>	RE7 (VI7)
2º tercio	<i>ya está este fuego encendió,</i>	Si m (IV m)
3 ^{er} tercio	<i>que las llamas llegan al cielo,</i>	Re M (VI)

¹²⁸ Con la cejilla al 4º traste, los tonos reales resultantes serían los correspondientes a los grados IV Re#m III Do#M II SiM I La#.

4º tercio	<i>ay, el que se queme que sople,</i>	Si m (IV m)
5º tercio	<i>que yo por mí no me quemo,</i>	Re M (VI)
6º tercio	<i>ay, que por mí no me quemo.</i>	Sol M- Fa# (II-I)

2.19. Manuel Vallejo, ‘Los feos a la tartana’

El décimo noveno cante es la taranta interpretada por Manuel Vallejo, nombre artístico de Manuel Jiménez Martínez de Pinillo (Sevilla, 1891-1960). Se trata de uno de los cantaores más significativos de la Ópera flamenca. De gran personalidad artística, alternó con grandes cantaores de la época, como Manuel Escacena, Angelillo, Joaquín Vargas Soto y Marchena entre otros, y tiene en su haber dos de los más significativos galardones del flamenco; la Copa Pavón (1925) y la llave de Oro del cante (1926).

*Usted (que) es bonito y va en coche,
los feos a la tartana,
pero hay un refrán que dice;
ojo, que la vista engaña.*

El guitarrista es Niño Pérez. Con este guitarrista y con la misma letra, la graba en 1925 (Odeón 13658; SO 3527). Está acompañada con la cejilla al 4º traste en tono de granaína¹²⁹, es decir en Si (tono real Re#). Llama la atención el acompañamiento caracterizado por un peculiar componente rítmico.

El guión y estructura de la interpretación¹³⁰ es la siguiente:

¹²⁹ El toque por granaína se basa en el Modo de Si flamenco y tendría la cadencia correspondiente a los grados IV Mim III ReM II DoM I Si. Con la cejilla al 4ª traste, los tonos reales resultantes serían los correspondientes a los grados IV Sol#m III Fa#M II MiM I Re#.

¹³⁰ Debo señalar que a la hora de interpretar el cante, los cantaores solemos emplear una serie de tarabillas a modo de expresiones o apostillamientos, que nos ayudan a crear cierta tensión expresiva y que en todo caso, alargan la estructura métrica original de versos octosilábicos. En la taranta de Marchena

- El guitarrista interpreta una falseta a modo de preludio.
- El cantaor hace una salida al cante por granaínas.
- El guitarrista interpreta una pequeña variación a modo de interludio.
- El cantaor hace la letra.

1 ^{er} tercio	<i>Los feos a la tartana,</i>	Sol7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>ay, usted que es bonito y va en coche,</i>	Do M (II)
3 ^{er} tercio	<i>y los feos a la tartana,</i>	Sol7 (VI7)
4 ^o tercio	<i>ay, pero hay un refrán que dice,</i>	Re M (III)
5 ^o tercio	<i>“ojo que la vista engaña”,</i>	Sol7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>y ojo que la vista engaña, ay, engaña.</i>	Do M-Si (II-I)

2.20. Pepe Marchena, ‘Yo de ti me enamoré’

El vigésimo cante es una taranta de José Tejada Martín “Pepe Marchena” (Marchena, 1903-Sevilla, 1976). Considerado como uno de los mayores discípulos de Antonio Chacón, fue la figura más representativa de la Etapa Teatral u Ópera del flamenco. Se trata de uno de los momentos más controvertidos de la historia de este arte, que se caracterizó por una hegemonía del cante liviano en sus formas de fandangos y cantes de ida y vuelta, en detrimento de los llamados cantes básicos del flamenco (soleá, siguriya y tonás). Marchena tuvo una gran personalidad artística caracterizada por una voz virtuosa y dulce que cautivó, sin duda, al gran público. Sus estilos preferidos, además de los fandangos, eran los cantes de ida y vuelta y otros estilos de Málaga y minero-levantinos, que adaptó a su propia personalidad. Dejó una importante escuela que ha perdurado hasta

son expresiones como “mare de mi alma”, “conmigo”, o incluso reiteraciones de pronombres con la única finalidad de reiterar y darle más fuerza expresiva a determinados momentos de la letra.

nuestros días con una particular forma de interpretar los cantes y que se ha denominado como “marchenismo”.

*Al entrar en Cartagena,
yo de ti me enamoré.
Al ver tu cara morena,
por mi madre te juré
que tú serías muy buena.*

Está grabada en 1940 (La voz de su Amo DA 4259; OKA 336) con los guitarristas Alfonso Alfaro y Manolo de Badajoz. El mismo estilo lo registra en 1925 con el guitarrista Manuel Bonet (Gramófono AE 1398; BS2020) con la letra “Que con las dos rayaba / que rayando con la una / tú serás la amante en vela / y amante le pido yo / no apartes de mi vera”.

En 1929 la graba con El Niño Ricardo (Gramófono AE 2989; BJ 2772) y con la letra “Acaba de irse el sol / que salga la noche oscura / que quiero hablar con mi amor / para salir de una duda / que tenemos entre los dos”, y en 1946 con Ramón Montoya (Columbia R 14538 C7337), “Aparte de toda broma / tengo que darte un consejo / que en el pago de Las Lomas / no me tira a mí un conejo / ni el Pontífice de Roma”.

Está acompañada *por taranta* con cejilla al 3º traste (tono real La) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Breve introducción rítmica con la técnica de rasgueo con ejecución de preludio por parte del guitarrista a modo de primera falseta.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas¹³¹.

¹³¹ La salida o temple del cante por tarantas consta de una serie de “ayeos” que a modo de tarabillas se estructura como fórmula de entonación inicial con la que el cantaor introduce el cante y va haciéndose con él. Concretamente, la fórmula empleada por Pepe Marchena se constituye como modelo básico para iniciar el cante. Podríamos decir que Marchena introdujo una salida que luego ha sido interpretada como modelo para posteriores taranteros. En la ejecución de estas salidas, el cantaor normalmente y por lo que he po-

- El guitarrista interpreta un interludio musical a modo de segunda falseta sobre la técnica de trémolo, resolviendo sobre la cadencia típica del toque tarantero.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una nueva falseta, esta vez a modo de postludio¹³².

1 ^{er} tercio	<i>Yo de ti me enamoré</i>	Re7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>y al entrar en Cartagena,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>yo de ti me enamoré,</i>	Re M (VI)
4 ^o tercio	<i>al ver tu cara morena,</i>	La M (III)
5 ^o tercio	<i>y yo a ti por mi mare te juré,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>que tú conmigo serías muy buena</i>	Sol M-Fa# (II-I)

3. Los ensayos

En este apartado de mi investigación y antes de comenzar los diferentes ensayos pretendí comunicar y transmitir a los músicos la necesidad de crear un ambiente de trabajo donde la implicación y la complicidad desempeñaran un papel crucial. Procuré, ante todo, concebir la experiencia como algo abierto, algo que creo puede y debe hacernos crecer y enriquecernos mutuamente. Es importante, a tenor del modelo etnográfico utilizado, sentirme como observador y partícipe del conjunto.

dido comprobar en los audios, hace interpretaciones muy personales adaptadas a sus propias condiciones vocales.

¹³² En las grabaciones antiguas observamos la peculiaridad de realizar un postludio por parte del guitarrista como elemento final o de cierre del cante. Suponemos que por una cuestión de duración de las grabaciones, los guitarristas tenían que alargar sus intervenciones con pequeñas variaciones sobre el diseño de acompañamiento de cada cante y variante. En todo caso, hoy día ha desaparecido totalmente, es decir; el guitarrista siempre cierra al unísono con el cantaor.

He creído conveniente registrar mediante grabaciones en video todos los ensayos, convirtiéndome de esta forma en observador del conjunto y a la vez de mí mismo. Como afirma Catalá,

“el registro de hechos sociales facilita el análisis de la complejidad de la experiencia etnográfica, en primera persona, porque incluye los filmados y el que los filma” (Catalá Viudez, 2010: 87).

He realizado cuatro ensayos con los cuatro guitarristas que intervienen en el proceso (Francisco Tornero, Antonio Muñoz, Antonio Piñana y Pepe Piñana). Con los ensayos realizo un trabajo individual de preparación e incorporación a mi repertorio de cada una de las tarantas y que repartí de forma aleatoria entre los músicos. Al finalizar los apartados correspondientes a los ensayos y al disco, ofrezco una tabla comparativa entre los elementos establecidos en la teoría y que, de forma mayoritaria y/o minoritaria, muestran los diferentes perfiles de informantes, y los resultados de mi propia experiencia a lo largo del proceso artístico.

A lo largo de este apartado, pretendo estar abierto a todo lo que vaya sucediendo a lo largo de mi proceso artístico para realizar las modificaciones que fueran necesarias y de esta forma, poder llegar a la confiabilidad y validez máximas posibles en el estudio.

3.1. Modelo de ficha de ensayo

A la hora de afrontar los ensayos, he querido sistematizar el proceso llevado a cabo para cada una de las tarantas seleccionadas y de esta forma, seguir un mismo esquema de trabajo. Por tanto, propongo un modelo de ficha de ensayo que mantiene una misma estructura general, que expongo a continuación. A tenor de las peculiaridades de cada guitarrista y el ritmo con que se ha desarrollado el trabajo conjunto con cada uno de los estilos, he ido introduciendo los diferentes elementos detectados en la teoría y así, poder ir triangulando mi experiencia a lo largo del proceso.

3.1.1. Estructura general

- Escucha conjunta con los guitarristas de cada una de las tarantas, en la que realizamos un análisis del lenguaje expresivo de cada estilo para delimitar las diferentes estructuras y peculiaridades en el acompañamiento original.
- Trabajo individual con cada una de las tarantas:

-Elección de la tonalidad y altura

-Tratamiento de las dificultades de cada estilo, adaptación y asimilación de cada línea melódica y posterior toma de decisiones

Guión y estructura final de las nuevas interpretaciones

3.1.2. Triangulando con la teoría

De la teoría general sobre la práctica interpretativa flamenca han surgido dieciocho elementos que he ido siguiendo a lo largo de los ensayos y en la última fase de la investigación, correspondiente a la grabación discográfica de las veinte tarantas y que abordaré en el capítulo referente al disco. La distribución es la siguiente:

Cuestiones previas:

- Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios.
- Sobre las peculiaridades y características musicales.

Ensayo con Francisco Tornero:

- Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes.
- Sobre la libertad expresiva y su cualidad como cante “libre”.
- Sobre los medios tonos y dinámica.

- Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado.

Ensayo con Antonio Muñoz:

- Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos.
- Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios.
- Sobre la salida y temple.

Ensayo con Antonio Piñana:

- Sobre la actitud del cantaor.
- Sobre el orden de interpretación.
- Sobre las condiciones artísticas y vocales en las tarantas.

Ensayo con Pepe Piñana:

- Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas.
- Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso.
- Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros.

Cuestión final:

- Sobre la propuesta investigadora.

3.2. Cuestiones previas

Como cuestiones previas al trabajo individual con los guitarristas, me planteo dos aspectos importantes a la hora de enfocar los ensa-

yos. Concretamente se trata de dos de los elementos destacados de la teoría general con los que comenzaré a establecer la triangulación entre mi experiencia a lo largo del proceso y la experiencia del resto de artistas y teóricos del flamenco: *Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios y Sobre las peculiaridades y características musicales.*

Con respecto al primero, pretendo determinar cuál ha sido mi inquietud y los aspectos que, como cantaor, he tenido presentes a la hora de preparar un nuevo repertorio. Sobre esta cuestión, la mayoría confirma que busca fomentar y profundizar en su formación y conocimiento en el mundo del flamenco. Así, a modo de ejemplo, Juan Pinilla señala que el cantaor debe ejercer de conocedor y moverse por la necesidad de explicarse a sí mismo el porqué de cada estilo. Confirmando las declaraciones de la mayoría de cantaores, ya que en mi caso, a lo largo de mi carrera profesional, siempre he considerado que un cantaor debe estar formándose continuamente. En este sentido, me he movido por un deseo de renovar y ampliar mi repertorio para profundizar en el conocimiento de unos estilos a los que he estado ligado de forma muy intensa por tradición familiar. Además, llega un momento en que necesito buscar nuevas fórmulas de expresión mediante modalidades de tarantas que no forman parte de mi repertorio.

En relación a los aspectos que tendrían que tener claros antes de preparar un nuevo repertorio, la mayoría de cantaores sostiene que entre esos aspectos se encuentra la curiosidad y querer fomentar su afición mediante el aprendizaje de nuevos estilos. Una minoría sostiene que lo fundamental es creérselo y ser consciente de las posibilidades personales a la hora de enfrentarse a un nuevo repertorio. En este sentido, estoy de acuerdo con la mayoría. Me considero un cantaor inquieto y siempre me ha movido la curiosidad por conocer y acrecentar mi conocimiento. Además, pienso que un cantaor que se quiere dedicar desde un punto de vista profesional tiene que serlo con todas las consecuencias y en ese sentido, debe intentar ampliar su propio repertorio. Desde pequeño he intentado fomentar mi afición y crear mis propios gustos y para eso, es fundamental ser curioso, escuchar todo lo que caiga en tus manos, intentar crear un perfil de aficionado antes que cantaor. En este mo-

mento recuerdo las palabras de mi admirado Enrique Morente cuando decía que le gustaría que le recordasen como un buen aficionado. Por otro lado, matizo la visión de la minoría ya que, en mi caso, no considero que las facultades hayan sido un impedimento para afrontar la tarea de incorporar nuevos estilos a mi repertorio. En el caso concreto de las tarantas trabajadas para en mi investigación, hay cantaores como Fanegas o Marchena que poseen unas características vocales muy diferentes a las mías, con mucha más velocidad en la ejecución de los tercios, pero precisamente es lo que me ha servido de estímulo para profundizar en el estudio de ese aspecto de la técnica vocal y mejorar en la interpretación realizada.

En relación a la necesidad de acudir a las fuentes originales o a versiones de otros artistas, la mayoría considera crucial informarse convenientemente de las originales y una minoría las combina con otras versiones.

Destaco el caso de Rocío Márquez, cuando comenta que intenta encontrar las versiones con la misma letra para informarse de la forma más amplia posible. En este sentido, confirmo el testimonio de la minoría pero matizando el testimonio de Rocío porque personalmente, aunque también acudo a las fuentes originales, intento que las letras sean diferentes, ya que considero que lo importante es la línea melódica y me interesa ver los distintos acentos en diferentes colocaciones. Es un proceso que me ayuda a tener más recursos para cambiar las letras en cualquier momento. Creo que cometemos un error al memorizar y asociar un estilo de cante determinado a una única letra. En mi caso, una vez que tengo memorizado y asimilado la línea melódica, intento adaptarla a letras distintas. Esto me sirve como ejercicio para ir variando constantemente el repertorio y no ajustarme a un único modelo expresivo.

Por otro lado, en las audiciones que realizan, la mayoría suele prestar atención a un conjunto de elementos, tales como la afinación, expresión y originalidad. Matizo la consideración mayoritaria, ya que, además de los elementos anteriormente citados, personalmente me fijo mucho en la vocalización, la prosodia entendida como una acentuación correcta de las diferentes letras y en los arcos melódicos que ejecutan. Suelo realizar una comparación constante con los

modelos anteriores y posteriores para comprobar la evolución interpretativa del estilo, y así poder interiorizarlo perfectamente, lo que me permite ver qué elementos melódicos y en función de cada caso, puedo añadirle al modelo original.

Con respecto a los guitarristas, todos sostienen la importancia de ser buen aficionado al cante y escuchar las diferentes variantes melódicas de cada estilo. Me interesa destacar la afirmación de Pepe Piñana que señala que lo primero que hace cuando se enfrenta al acompañamiento de nuevos estilos, es acudir a las fuentes originales y estudiar a fondo la estructura del cante y el acompañamiento original. Confirmo plenamente su afirmación. Debíamos tener en cuenta que hoy día contamos con grandes avances tecnológicos y con la remasterización de antiguos discos de pizarra, a los que, como en el caso que me ocupa en este proceso artístico, he acudido para informarme de la forma más adecuada posible. Como comenté en el capítulo introductorio, en mi caso tuve la suerte de contar con las enseñanzas directas de mi abuelo que, a su vez, atesoraba un gran conocimiento de los estilos mineros, de sus entresijos y variantes melódicas. Sin embargo, como todos los cantaores que pertenecemos a un periodo que podríamos denominar como contemporáneo en el flamenco, hemos tenido que recurrir necesariamente a la discografía y a la abundante información sonora que nos dejaron nuestros maestros. De alguna forma, contamos con lo que yo creo que es una gran historia del flamenco, no escrita pero sí grabada, a la que acudir y empaparse de las numerosas referencias y creaciones artísticas. Considero que es a partir de ese trabajo previo y con todos los elementos informativos necesarios, cuando podremos recrear el cante y su acompañamiento.

Atendiendo al perfil de los bailaores, a la hora de plantearse incluir nuevos estilos a su repertorio, la mayoría argumenta que existe una gran atadura desde el componente rítmico, no atendiendo como se debiera el aspecto melódico del cante. Así, Belén Maya señala que con la taranta, adopta un papel de actriz con el que pretende contar una pequeña historia en la que hay que estar muy pendiente del cante y adaptar los movimientos en función de las cadencias propias de un estilo exento de compás. Por mi experiencia como can-

taor para baile y profesor de una asignatura de cuadro flamenco, he podido comprobar que, en líneas generales, el elemento rítmico es el eje central en el trabajo diario de los bailaores, marginando o restando importancia al componente melódico del cante. Por lo tanto, confirmo la visión de los bailaores, ya que, en el caso de las tarantas, al ser estilos exentos de una métrica fija, habría que explorar y trabajar sobre el componente melódico más que el rítmico. Tal y como sostienen, a la hora de coreografiar un estilo como la taranta habría que echar mano de recursos no tanto de zapato sino de expresión corporal.

Tal y como veremos a lo largo de los ensayos con los guitarristas, comento las principales aportaciones que hemos decidido incorporar a lo largo del montaje, incorporación y adaptación de los veinte cantes por tarantas a mi repertorio. Para afrontar mi proceso ha sido fundamental el conocimiento de las características musicales y definitorias de estos estilos.

Con respecto al segundo de los elementos previo a mi trabajo individual, *Sobre las peculiaridades y características musicales*, las informaciones recabadas por casi todos los teóricos entrevistados, con las que estoy de acuerdo, parecen confirmar que los cantes mineros en general y las tarantas en particular, son estilos de una gran riqueza melódica y una profunda carga dramática. Sin embargo, Norberto Torres y José Francisco Ortega son los únicos que señalan la importancia del uso de ciertos cromatismos en el desarrollo de las frases melódicas, como la caída hacia el V grado rebajado. Para mi proceso artístico, he optado por trabajar una serie de cantes de creación personal que tal y como señala José María Velázquez, se trata de estilos en los que adquieren una gran importancia las aportaciones individuales. En ellos, en relación a determinadas líneas melódicas, los artistas y creadores fueron introduciendo matices que configuraron las diferentes variantes estilísticas.

3.3. Ensayo con Francisco Tornero

El primer ensayo tuvo lugar con Francisco Tornero¹³³ en su casa de Murcia, el día 26 de abril de 2016 a las 20 horas. Con él iba a trabajar cinco tarantas, concretamente dos de Manuel Vallejo ('Los feos a la tartana' y 'Las llamas llegan al cielo'), Manuel Escacena 'Estoy pasando un verano', El Pena 'Ciento cincuenta testigos' y Emilia Benito 'Taranta de la Gabriela'.

La primera taranta de Manuel Vallejo que escuchamos es 'Los feos a la tartana'. Durante la escucha conjunta apreciamos una de las peculiaridades en el acompañamiento original, y es que el guitarrista va sosteniendo los tercios primero, segundo y quinto sobre Sol (VI grado) y resuelve siempre con la séptima del acorde. Con respecto al guión de interpretación, sigue la estructura típica asociada a la mayoría de los cantes flamencos; con preludio, temple, falseta y letra. Más que falsetas o interludios musicales, el guitarrista realiza una serie de cadencias sobre los acordes propios del toque por granaínas.

Tras esta escucha, vimos que el acompañamiento estaba aún por definir, se limita a hacer los acordes sin dibujos ni melodías. A lo largo de mi proceso considero fundamental las aportaciones de los guitarristas, y quiero tener en cuenta en todo momento sus opiniones y valoraciones sobre todos los aspectos interpretativos. Me interesa especialmente cómo ve el cante, qué impresión le ha causado. Señala que le recuerda al aire propio de un fandango abandonao, concretamente y en algunos tercios, a los fandangos de Lucena. Con respecto a las técnicas empleadas en el acompañamiento original, hay básicamente pulgar y algo de picado en la falseta introductoria a modo de preludio, lo que le otorga un carácter rítmico que hace ver el entronque que todavía tenían esos cantes con los aires abandonao del fandango, con un compás subyacente de $\frac{3}{4}$.

¹³³ En el capítulo titulado Propuesta de Investigación, se encuentra la justificación de la elección de los informadores y guitarristas que participan a lo largo de mi proceso artístico.

Una vez concluida esa escucha compartida, nos disponemos a trabajarlo y a llevarlo a nuestro terreno. Me interesa acercar cada estilo y asimilarlo desde la perspectiva de la sonoridad inherente a los cantes mineros, por lo que, en principio, aunque estoy abierto a incluir otras tonalidades, prefiero manejar las propiamente mineras (Fa# de taranta y Sol# de minera). En este sentido, es cierto que gran parte de las tarantas originales están acompañadas en Mi o Si flamenco, pero considero que unas de las razones fundamentales de mi trabajo, es atraer estos cantes al ámbito propio de la sonoridad minera y que no recuerden a otros estilos asociados a determinados patrones armónicos como la malagueña o la granaína.

Tras asimilar la línea melódica del cante, comencé probando con la cejilla en el primer traste¹³⁴, pero al reparar en las partes más agudas, comprobé que podía hacerla medio tono más arriba, por lo que decidimos finalmente ejecutarla con la cejilla en el segundo traste en tono de tarantas (Fa#). Tras una primera interpretación, determinamos los grados con los que resolvemos cada tercio. En este momento surge uno de los principales problemas en la adaptación de los cantes y que se va a repetir a lo largo de todo el proceso. Se trata de cómo resolver la tensión de cada frase melódica¹³⁵ sin que suene demasiado repetitivo. Este problema lo tenemos sobre todo en el segundo de los tercios. En las primeras ejecuciones del cante, siempre lo terminaba en La M (III), por lo que se repetía la misma cadencia que en el cuarto. Tras varios intentos, decidimos que para introducir una dinámica distinta y no repetir la intención melódica final, remataría el segundo tercio en Si m (IVm). Con respecto al cuarto y tras hacer como tonos de pasada el SI m y Mi M en la parte final de la frase, decidimos resolverlo en La M, lo que nos

¹³⁴ He de señalar que los cantaores profesionales, normalmente conocemos nuestra propia tesitura y por consiguiente, sabemos en qué tono hacemos los diferentes estilos que queremos interpretar. Es por lo que solemos dirigirnos al guitarrista señalando el número de traste en el que queremos que coloque la cejilla, así como el nombre del palo que vamos a ejecutar y la posición (por arriba, por medio, por tarantas, por granaínas etc..)

¹³⁵ He de señalar que utilizo como sinónimos los términos frase melódica, tercio o verso de cada estrofa del cante.

permite crear cierta sensación de suspensión, permitiéndonos una pequeña inflexión pasando por los acordes intermedios.

A tenor de las dificultades y la toma de decisiones conforme voy trabajando esta taranta, surgen algunos aspectos de la teoría, concretamente *Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes*. Aunque la mayoría comienza con un proceso de escucha de las versiones más significativas de los nuevos estilos a incorporar, en el momento del estudio hay cantaores que los escuchan de fondo y los van asimilando sin prestar excesiva atención, dejando un tiempo considerable entre esa escucha inicial y el estudio de los mismos (Jeromo Segura, Segundo Falcón, Arcángel y Juan Pinilla). En el caso de Arcángel y en esa escucha inicial, comienza su aprendizaje a través de un proceso de imitación de la melodía pura y dura. Refuto la consideración de Arcángel, ya que a través de mi experiencia con las veinte tarantas, no he comenzado el estudio mediante una imitación del esquema melódico. En este sentido, Calixto Sánchez afirma que la copia no le interesa, que escucha las distintas versiones sin pretender imitar los modelos clásicos, pretendiendo interpretarlos con su propia personalidad.

Confirmando las declaraciones de Pinilla, Jeromo y Segundo ya que en este proceso, comienzo con una primera escucha que considero fundamental, y en la que voy analizando e intento desmenuzar las particularidades de cada cante con las frases melódicas que contiene. Tras un período que podríamos denominar de reposo necesario, me siento y realizo un estudio pormenorizado, a través del cual, voy adaptando el cante a mis condiciones artísticas y vocales para posteriormente, y con el trabajo conjunto con los guitarristas, poder imprimirles mi propia personalidad.

Otro de los aspectos de este elemento de la teoría que surge en el ensayo, es el relativo a si los cantaores toman algún tipo de notas o indicaciones durante el trabajo que realizan en el montaje de los cantes. Aunque la mayoría realiza anotaciones en los primeros ensayos con los cantes, sólo la mitad suele tenerlas en cuenta en los ensayos posteriores con el guitarrista. Así, encontramos las afirmaciones de Rocío Márquez: “Si por ejemplo hay escalas, me pongo rayitas para arriba. Si hago un giro, los microtonos (*Pone ejemplos*). Si

respiro, pongo comas. Cuando es muy rápida, pongo notas con mucha inclinación. Hago algo muy visual¹³⁶” o Rocío Segura: “Yo cojo mi libretilla y apunto la letra y en la letra apunto cosas, le anoto cosas para alargar los tercios. Y sobre todo, en las primeras veces, esas notas son las que me hacen recordar la melodía y los giros de los tercios. En los silencios hago una raya. Y sé que hay un silencio¹³⁷”.

En relación a las anotaciones que los cantaores llevaban en los ensayos y con respecto a lo que sostienen los guitarristas, la mayoría señala que los cantaores con los que han trabajado no llevaban más que las letras de los cantes. Por otro lado, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero y Pepe Piñana sí señalan que los cantaores llevaban anotaciones sobre las letras. En este sentido Franco señala que en la época en la que trabajaba con José Menese, sí observaba que el cantaor realizaba anotaciones sobre las letras con diversos signos. A través de mi experiencia, confirmo el testimonio de las anteriores cantaoras y del guitarrista Manolo Franco, ya que, a lo largo de los ensayos, voy tomando notas de todo lo que va ocurriendo. En este sentido, utilizo un tipo de escritura simbólica mediante elementos tales como rayas cuando hay respiraciones, flechas indicando las subidas y bajadas de la línea melódica, un signo a modo de espiral cuando hay que hacer algún ornamento o melisma sobre la nota, o escribir varias vocales juntas en sentido ascendente o descendente para indicar cuándo hay que alargar un tercio o determinada palabra o hay que realizar algún tipo de arco melódico. Esta forma de trabajar me permite tener las indicaciones necesarias a modo de partitura personal y confeccionar un guión de interpretación que me sirve para clarificarlo todo de la mejor forma posible.

La mayoría de cantaores se graban los ensayos para comprobar el proceso a excepción de Rocío Segura que nunca lo hace. Tal y como podemos comprobar a lo largo del proceso, utilizo la graba-

¹³⁶ cf. Entrevista a Rocío Márquez en <https://www.youtube.com/watch?v=vIxzQg52WpE&t=14s>

¹³⁷ cf. Entrevista a Rocío Segura en <https://www.youtube.com/watch?v=7Ma5tXwKdxs&t=6s>

ción audiovisual como herramienta fundamental en mi trabajo, y así poder facilitar una adecuada transparencia en todo momento. Confirmo por lo tanto, la visión de la mayoría de cantaores.

En relación a otro de los aspectos de la teoría, confirmo la apreciación de la mayoría de cantaores cuando indican que realizan un primer ensayo a modo de estudio personal en casa o en su estudio, hasta que llega el momento de incorporar la figura del guitarrista. En mi caso, la primera escucha a modo de ensayo inicial es una pieza crucial en la preparación de nuevos estilos. En ese momento realizo un trabajo previo de estudio personal y asimilación de las fórmulas expresivas y melódicas de cada taranta.

Otro de los temas que me planteo y que, por otro lado, es una de las características propias de los cantes mineros, es el carácter ligado de los tercios. Es necesario utilizar convenientemente una adecuada técnica respiratoria para poder ligar los tercios quinto y sexto de esta taranta de Vallejo sin solución de continuidad. A mi juicio, el canto adquiere así una mayor fuerza interpretativa y es un aspecto que el público suele valorar. Tal y como aparece en el tercer elemento de la teoría general, la mayoría de cantaores, ante la dificultad de afrontar el carácter ligado de algunos tercios de estos cantes, sostienen la importancia de trabajar una buena técnica respiratoria y la adopción de una adecuada postura corporal mientras se canta. Así, Fosforito afirma que; “el cantaor se sienta en el filito de la silla precisamente por el diafragma. (*Pone un ejemplo de cómo sentarse*). La postura de un cantaor es estar sentado, pero erguido, para tener toda la capacidad”. Juan Pinilla sostiene que cuando no puede ligar un determinado tercio: “procuro respirar en el sitio que menos daño le haga al canto, si veo que no puedo ligarlo¹³⁸”. Rocío Márquez realiza un ejercicio de respiración con los fandangos de Huelva para conseguir un mayor control: “En casa lo trabajo mucho con los fandangos del Huelva. Suelo intentar respirar una sola vez en todo el fandango. Intento llegar al tercio una sola vez. Lo

¹³⁸ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrlChSqHuU>

hago como ejercicio. Unas veces hago ejercicios como ponerme peso en la barriga¹³⁹”.

A lo largo de mi experiencia he podido comprobar la importancia de mantener un adecuado equilibrio postural que me permita establecer una adecuada basculación entre las distintas partes del cuerpo implicadas en la ejecución del cante. Confirmando el testimonio del maestro Fosforito, tal y como se puede comprobar en los anexos a esta tesis, durante los ensayos con los guitarristas, intento mantener la espalda recta, en equilibrio con las piernas para poder realizar una adecuada praxis del aparato fonador. Por otro lado, confirmo las declaraciones de la mayoría de cantaores, entre los que se encuentran como ejemplos los testimonios de Pinilla y Márquez. Con mi experiencia en torno a los cantes mineros, y concretamente con el aprendizaje de estas tarantas, ante las dificultades que en ocasiones supone el realizar los ligados de determinados tercios, siempre intento respirar en los sitios que afecten lo menos posible al sentido melódico y no romper el ritmo propio de la palabra, manteniendo una adecuada prosodia en la interpretación.

Al final, la estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Los feos a la tartana,</i>	Re7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>ay, usted que es bonito y va en coche,</i>	Si m (IV m)
3 ^{er} tercio	<i>y los feos a la tartana,</i>	Re M (VI)
4 ^o tercio	<i>ay, pero hay un refrán que dice,</i>	LaM (III)
5 ^o tercio	<i>“ojo que la vista engaña”,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>y ojo que la vista engaña, ay, engaña.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La segunda taranta que escuchamos es de Manuel Escacena ‘Estoy pasando un verano’. Con respecto a la estructura del cante es similar al anterior. Cuando realizamos la escucha, vuelve a aparecer el carácter de fandango abandonao en esta taranta. Al escucharla, estu-

¹³⁹ cf. Entrevista a Rocío Márquez en <https://www.youtube.com/watch?v=vIxzQg52WpE&t=14s>

vimos haciendo compás de $\frac{3}{4}$ con los nudillos en la mesa y vimos que cuadraba perfectamente. El guitarrista se limita a dar los acordes con unas técnicas básicas de pulgar y rasgueo. Observamos que la cadencia que hace con la guitarra recuerda a la secuencia típica de acordes a modo de ritornello que se hace en los cantes abandolaos. El canto básicamente es como un fandango sin respuestas del guitarrista ni respiraciones musicales. Ante el carácter rítmico del canto, le indico a Francisco mi intención de hacerlo sin estar sujeto a métrica alguna, dándole importancia y protagonismo a los silencios y respiraciones entre los tercios. Aunque no quiero desvirtuar la línea melódica original, comentamos que, al quitarle el carácter rítmico, corremos el peligro de no mantener el aroma original que imprimió el cantaor sevillano, pero que hay que aventurarse y ver cómo queda el resultado.

En este momento de los ensayos acudo a otro de los elementos de la teoría, concretamente *Sobre la libertad expresiva y su cualidad como canto “libre”*.

Sobre esta cuestión y como ejemplo de la consideración mayoritaria por parte de los teóricos, Eulalia Pablo señala que: “precisamente esa no supeditación al compás es lo que le da esa riqueza melódica que tienen, porque el cantaor se puede expresar con mucha más amplitud. Creo que estos cantes son proclives a la libertad expresiva porque por un lado, la guitarra es una separación en una cadena que de alguna manera esclaviza al cantaor y al guitarrista. Al no tener que estar sujeto al compás el cantaor se puede expresar libremente¹⁴⁰”.

Las informaciones recabadas de los diferentes perfiles entrevistados, parecen confirmar que se trata de estilos que tienen una procedencia rítmica como derivados del fandango y que proceden de un compás ternario que se ralentiza en un proceso de aflamencamiento y profesionalización de los artistas flamencos, coincidiendo con la etapa de mayor eclosión artística de los mismos. En ese proceso de ralentización, pierden el componente rítmico y se les clasi-

¹⁴⁰ cf. Entrevista a Eulalia Pablo en <https://www.youtube.com/watch?v=HntTc9MZ9hg&t=3s>

fica como cantes exentos de una métrica fija, lo que les permite tener una mayor libertad expresiva en cuanto al desarrollo melódico se refiere. Como ejemplo de la opinión mayoritaria de cantaores, Rocío Márquez afirma que: “En lo de los cantes libres es muy interesante lo del ritmo interno. Ese diálogo que se da con el guitarrista, hay unos tiempos para sentirte cómoda. Depende de cómo te conozca el guitarrista y sepa por dónde respiras y el juego que tienes. Yo me refiero a ese juego. Ese ritmo interno me parece muy subjetivo. (*Pone ejemplo de minera*). He visto a cantaores que se alargan mucho en los tercios y creo que es como enaltecer ese cante¹⁴¹”.

De esta forma, las informaciones de la mayoría de los cantaores y bailaores entrevistados con las que estoy de acuerdo, confirman por otro lado, que se trata de estilos que aun siendo libres, poseen una rítmica interna que se materializa en una dinámica de interpretación, de ligar los tercios del cante, en una alternancia de pregunta-respuesta entre el cantaor y guitarrista; una especie de diálogo musical que lleva un tempo intrínseco que hay que respetar. Tal y como señalan, parece evidente que sobre la base del conocimiento de las estructuras básicas de acompañamiento, se construyen unos códigos expresivos que permiten acoplarse con una gran libertad interpretativa. Es en esta coyuntura en la que considero, que como cantaor intento encontrar una nueva estética interpretativa basada en el desarrollo de la ornamentación y el melisma.

Volviendo al cante de Escacena, intentamos hacerlo en la tonalidad original (Si) pero me pilla demasiado alto, por lo que decidimos ensayarlo finalmente con la cejilla al 2 en Fa#. Una de las cosas que decidimos sobre el desarrollo del cante, es hacer un silencio a mitad del segundo tercio en el que el guitarrista se quedaría en Si menor antes de resolver en La Mayor (III). A la hora de decidir la armonización y los acordes con los que resolver cada frase melódica, decido caer en el quinto tercio en un Fa# a modo de reposo y como punto de inflexión, lo que nos hace dar el acorde como antesala que resolvemos en Re7. De esta forma, introduzco una variación que no está en la línea melódica original y con la que creo que conse-

¹⁴¹ cf. Entrevista a Rocío Márquez en <https://www.youtube.com/watch?v=vIxzQg52WpE&t=14s>

guimos una mayor fuerza en la interpretación. Así, otorgamos un nuevo sentido melódico de preparación a la última frase melódica, que se resuelve como en todos los cantes por tarantas, en el acorde de Fa#.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Que yo no me divierto, no me divierto.</i>	Re M (VI)
2 ^o tercio	<i>Estoy pasando un verano</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>que yo no me divierto un día,</i>	Re M (VI)
4 ^o tercio	<i>mientras mi tío Cayetano,</i>	La M (III)
5 ^o tercio	<i>se está gastando en bebía,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>todo el dinero que yo gano.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La tercera taranta que escuchamos es de Manuel Vallejo ‘Las llamas llegan al cielo’. Vemos que se trata de un acompañamiento bastante simple, sobre todo con respecto a los tonos utilizados en la armonización. Es un cante grabado en 1930, por lo que no es de extrañar la simplicidad de la guitarra.

Comentamos que realmente estamos acostumbrados a escuchar este cante como segundo estilo de taranto y que popularizó Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, sobre todo aplicado al baile. En la taranta de Vallejo observamos algunas de las características en el acompañamiento de la época, como es la costumbre de resolver el primer y/o tercer tercio en SolM, cuando actualmente resolvemos casi siempre en ReM¹⁴².

Lo primero que hice fue comprobar la línea melódica del cante con las partes más agudas y graves, y en función de mi tesitura, decidi-

¹⁴² Precisamente en la entrevista mantenida con Antonio Piñana, comentaba al respecto que antiguamente, los guitarristas contestaban cada uno de los tercios del cante con una idea basada en pregunta-respuesta, resolviendo la tensión creada con la nota en la que termina el cantaor.

mos que la cantaría *al aire*¹⁴³ en tono de tarantas. Consideré que era la mejor solución si quería interpretar el cante con una sonoridad brillante y dominarlo con la mayor solvencia posible.

En el segundo tercio nos surge la primera indecisión. Una de las características propias de estos cantes es la caída a Mi menor, por lo que decidimos utilizarla como paso previo para resolver el tercio en Si menor. Como en el resto de cantes, nos planteamos el gusto por mantener el aroma de los estilos mineros en todo momento, por lo que tenía claro que quería hacer uso de los siguientes acordes para armonizarla convenientemente; Si menor, Re7, La Mayor y la caída a la tónica. Al estar también en Fa#, hicimos una comparación con el cante de Vallejo y decidimos variar el orden de los grados con los que se resuelven el 2º y 4º tercios. En el cante original ambos se resuelven en Si menor. Yo prefiero crear otra alternancia y decido finalmente resolver el segundo en Si menor y en el cuarto hacer un semitono¹⁴⁴ (La -Sol#), que permita a la guitarra resolver el tercio en La Mayor. Con eso consigo favorecer la dinámica al no repetir la misma secuencia armónica.

Aquí recorro a otro de los elementos de la teoría, *Sobre los medios tonos y dinámica*.

Sobre esta cuestión, teóricos como Norberto Torres y José Francisco Ortega señalan el uso de ciertos cromatismos que van más allá de semitonos reales, incluso cuartos de tono. Por otro lado, cantaores como Calixto Sánchez, Fosforito, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura hacen alusión al medio tono real. Confirmando el punto de vista de los anteriores teóricos y matizo el de los cantaores ya que, en mi caso, al tratar los medios tonos, hablo de ciertos cromatismos característicos de los cantes mineros y que hacen referencia por un lado, a semitonos en sentido descendente (siendo los más utilizados Re-Do# y La-Sol#) y por otro, a oscilaciones

¹⁴³ Cuando hablo del acompañamiento al aire, me refiero sin el uso de la cejilla; con las cuerdas al aire.

¹⁴⁴ Las caídas de semitono o también llamados medios tonos, son una de las características propias y definitorias de los cantes mineros y que se suelen hacer a lo largo del desarrollo de las frases melódicas o tercios de los cantes.

mucho más pequeñas que pueden ser considerados como micro tonalidades o incluso cuartos de tono¹⁴⁵. Suelo acudir a ellos con mucha frecuencia en mis interpretaciones. En los ensayos y preparación de las tarantas seleccionadas he utilizado esos cromatismos como una forma de relajar la rítmica propia de cada tercio, realizando puntos de inflexión con los que he pretendido enriquecer melódicamente las versiones de las mismas.

Por otro lado, todos los cantaores coinciden en la importancia de la dinámica en la ejecución de estos estilos. Arcángel señala que: “dice mucho del discurso de alguien, cómo tú intuyes que alguien quiere tratar cada tercio y cada nota de una manera diferente¹⁴⁶”. Juan Pinilla considera que la taranta es unos de los cantes más ricos en cuanto a dinámica se refiere. Me parece especialmente interesante la explicación que me proporcionan Paco del Pozo y Rocío Márquez. Paco, considera que la dinámica va en relación con las emociones que conlleva cada cante. De hecho, como profesor de cante, a sus alumnos les insiste en la importancia de utilizar el paladar para lo que él llama la técnica de llorar el cante.

Confirmando el testimonio de los cantaores. En este sentido, considero que la diferenciación de los planos sonoros se consigue mediante el empleo de los distintos resonadores. En el caso que me comenta Paco, consiste en la utilización del resonador nasal para los tonos graves de la línea melódica, estando presente en la mayoría de las frecuencias, lo que nos proporciona un empleo de matices de forma especial. Por otro lado, confirmo las palabras de Rocío Márquez cuando sostiene que hace uso de la dinámica de manera muy consciente, es decir, se analiza mucho en la preparación del cante. Ella utiliza diferentes ejercicios de impostación, para colocar la voz de diferentes formas y diferenciarla a su vez en los distintos reso-

¹⁴⁵ A este respecto, algunos aficionados hacen referencia a los medios tonos como una forma de mecer o acunar el cante. Sin duda, considero que es una forma adecuada de definir esa característica propia de los cantes mineros, ya que provocan esa sensación de titubeo, de querer llegar a la nota sin darla de forma completa.

¹⁴⁶ cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skIsYybEAc&t=322s>

nadores. Personalmente considero que el estudio y análisis de las facultades de cada cantaor y el desarrollo de nuestra propia potencialidad vocal, es imprescindible para crear un sello propio en la ejecución de unos cantes que a veces se diferencian únicamente en pequeños matices melódicos.

Con respecto al segundo tercio, es interesante la aportación de Francisco cuando me sugiere resolverlo con una progresión armónica sobre las dominantes de Si menor, lo que hace que inevitablemente alargue el tercio modulando sobre las dominantes empleadas, creando un nuevo efecto y sentido melódico al mismo. Otra de las aportaciones es la inclusión de la técnica del trémolo que no es habitual hoy día, a diferencia del arpeggio. Tras interpretar el cante varias veces, decidimos que la estructura quedara de la siguiente forma:

1 ^{er} tercio	<i>Ay, que las llamas llegan al cielo,</i>	Re M (VI)
2 ^o tercio	<i>ya está este fuego encendió,</i>	Si m (IVm)
3 ^{er} tercio	<i>que las llamas llegan al cielo,</i>	ReM (VI)
4 ^o tercio	<i>ay, el que se queme que sople,</i>	LaM (III)
5 ^o tercio	<i>que yo por mí no me quemo,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>ay, que por mí no me quemo</i>	SolM-Fa# (II-I)

La cuarta taranta es de Sebastián Muñoz “El Pena”, ‘Ciento cincuenta testigos’. Al estar acompañada por arriba con la cejilla en el 4^o traste (altura real de Sol#), enseguida surge el tema de la equivalencia con la tonalidad propia del toque por mineras. En principio, oímos el cante detenidamente, repasamos la línea melódica para elegir el tono más adecuado y brillante en función de mi tesitura. Además, observamos el aire abandolao del acompañamiento, por lo que me sugiere hacerla en tono de minera al aire y con compás de $\frac{3}{4}$. Como comenté anteriormente, cuando me enfrenté a este proceso pretendía estar abierto a nuevas tonalidades y a las sugerencias de los guitarristas. Consideré que la elección del tono de mineras me proporcionaría una nueva sonoridad en el cante con otras posibilidades armónicas en el acompañamiento. No es la primera vez

que me sirvo de este tono, aunque soy consciente del riesgo que conlleva, pues la armonía puede resultar demasiado atrevida, desvirtuando así la estética propia de estos cantes. Además, añadir un acompañamiento rítmico no es usual en un cante por tarantas, pero quiero arriesgar con nuevas fórmulas expresivas y ver el resultado. Es muy probable que nos podamos equivocar, sobre todo de cara al aficionado y que pueda chocar con los modelos tradicionales, pero es la decisión que he tomado y que quiero transmitir.

En este momento acudo a otro de los elementos destacados de la teoría, concretamente *Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado*.

En referencia a cómo el aficionado percibe los cambios que el cantaor pueda introducir en los modelos considerados como clásicos, destaco las palabras de José Francisco Ortega: “En el flamenco no tenemos partitura, pero tenemos algo que es mucho más férreo, que es el disco. Que crea modelos únicos, son la huella mental que tienen los aficionados o los miembros de un jurado. Entonces, si un cantaor se sale de una partitura te dicen que no. Ahora, yo distinguiría entre que te has salido porque te has equivocado o te has salido porque has querido.”¹⁴⁷ y José Luis Ortiz Nuevo: “En un concierto yo he visto cosas que no había visto nunca. El cante no se improvisa, pero tampoco es siempre igual. Cambiar una nota, si te conmueve, te excita, te desconsuela, te consuela pues bienvenido sea. Si esa nota te parece innecesaria o impropia, entonces no es aceptada. En contra de los que dicen que los experimentos hay que hacerlos con gaseosa, me parece un comportamiento de cobardes y pusilánimes. Es necesario probar”¹⁴⁸.

Confirmando los testimonios anteriores con la que estoy de acuerdo. Personalmente considero que en el flamenco, los aficionados están acostumbrados a escuchar determinados modelos o líneas estilísticas en los cantes mineros y cuando en tu interpretación te sales,

¹⁴⁷ cf. Entrevista a José Francisco Ortega en <https://www.youtube.com/watch?v=oZsm7LR0QOE&t=14s>

¹⁴⁸ cf. Entrevista a José Luis Ortiz en <https://www.youtube.com/watch?v=VPSe7eDnjeM&t=14s>

aunque sea mínimamente, de una línea melódica prefijada, generas cierta confusión en ellos. A través de mi experiencia, considero que los cantes por tarantas sobre los que estoy trabajando, son la base sobre la que poder realizar una nueva interpretación y, lo más importante, basada en mi propia forma de ver y sentir estos estilos. Soy consciente que estoy tomando decisiones que pueden crear un cierto desconcierto en el aficionado, pero tengo claro que debo ser fiel a mi propia sensibilidad musical, lo que me permite ahondar en mi propio lenguaje expresivo.

Al final, la estructura del cante quedó de la siguiente manera:

1 ^{er} tercio	<i>Te los pongo delante de Dios,</i>	Mi M (VI)
2 ^o tercio	<i>ciento cincuenta testigos</i>	Si M (III)
3 ^{er} tercio	<i>te los pongo delante de Dios,</i>	Mi M (VI)
4 ^o tercio	<i>si es mentira lo que yo digo,</i>	Si M (III)
5 ^o tercio	<i>que a mí me castigue Dios,</i>	Mi M (VI)
6 ^o tercio	<i>ay, que yo no te he dao motivos.</i>	La M-Sol# (II-I)

La quinta taranta es de Emilia Benito, ‘Taranta de la Gabriela’. Es uno de los cantes mineros más interpretados en la discografía flamenca, lo que supone un hándicap, ya que contamos con muchas versiones y pretendo no dejarme “contaminar” por ellas.

Es la primera vez que me enfrento a la tarea de adaptar un cante que es interpretado originariamente con orquesta. En un intento de aportar una nueva sonoridad, decidimos probar con la tonalidad en Re#. Se trata de una tonalidad que a priori, no está asociada a ningún estilo flamenco, lo que creo que puede aportarnos nuevas posibilidades en el acompañamiento. Tenemos dificultades para armonizar cada frase melódica y buscar los acordes más apropiados, pero considero que merece la pena seguir trabajándola. Decidimos poner la cejilla en el tercer traste. Vemos que el cuarto y quinto tercio termina en Fa# (III), por lo que decido ligar el quinto con el sexto evitando que la guitarra vuelva a repetir el acorde de Fa# y caiga directamente en la resolución final de Mi Mayor y Re# (II-I).

De esta forma, pretendo que no se repita el mismo acorde en dos tercios seguidos y alcanzar otra intención menos monótona en el acompañamiento. Así, también puedo ligar los dos últimos tercios y alcanzar mayor fuerza expresiva en el cante.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Ay mi Gabriela</i>	Si M (VI)
2 ^o tercio	<i>corre, por Dios y dile a mi Gabriela,</i>	Mi M (II)
3 ^{er} tercio	<i>que voy para las Herrerías,</i>	SI7 (VI7))
4 ^o tercio	<i>que duerma y no tenga pena,</i>	Fa# M (III)
5 ^o tercio	<i>que antes que amanezca el día,</i>	Mi M (II)
6 ^o tercio	<i>estaré yo en Cartagena.</i>	Mi M-Re# (II-I)

3.4. Ensayo con Antonio Muñoz

El segundo ensayo tuvo lugar con Antonio Muñoz Fernández¹⁴⁹ en el estudio Dosmares Filmusic en Cartagena, el día 3 de mayo de 2016 a las 21 horas. Las cinco tarantas que íbamos a trabajar son las siguientes: Pepe Marchena ‘Yo de ti me enamoré’, Fanegas ‘Camino de las Herrerías’, El Cojo de Málaga ‘Soy piedra que a la terrera’, José Cepero ‘Cariño le tengo yo’ y La Salerito ‘Di a la guitarra que suene’.

Es la primera vez que trabajamos juntos, y creo que ha sido una suerte poder coincidir con un gran guitarrista unionense que, por tradición familiar y como guitarrista oficial del Festival Internacional del Cante de Las Minas de La Unión, conoce perfectamente el acompañamiento de estos estilos.

Tal y como le comenté a Francisco Tornero, le transmito la necesidad de que sea un proceso compartido y en ese sentido, pretendo que se inmiscuya al máximo. Para mí es importante crear un am-

¹⁴⁹ Véase nota n° 245.

biente idóneo, para permitir que el elemento reflexivo en este trabajo sobre los procesos artísticos sea una constante en todo momento.

Antes de comenzar la escucha, le pido que haga los comentarios que considere oportunos sobre las grabaciones originales y a la vez, que en el posterior ensayo tenga libertad a la hora de proponer cosas. Al fin y al cabo, se trata de meternos de lleno en un proceso de actualización de unos cantes que prácticamente se encuentran en desuso desde hace cien años y que, inevitablemente, a la hora de incorporarlos, va a haber que tomar decisiones: es por lo que pretendo que se muestre lo más natural posible.

Acudo a otro de los elementos de la teoría, concretamente *Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos*.

Sobre esta cuestión, Francisco Tornero afirma que: “con otros cantaores no tienes esa libertad por ejemplo a la hora de armonizarte mientras cantas. Hay cantaores que solo quieren que le des el acorde y contigo la verdad como guitarrista puedo darlo todo¹⁵⁰”. Antonio Muñoz señala que no es el mismo músico con todos los cantaores. Su forma de interpretar varía en función de que el cantaor sea de un corte más clásico o más moderno en su concepción del cante. Confirmando las declaraciones de los guitarristas, ya que considero que el trabajo conjunto nos ha servido para conocernos mucho mejor, tanto desde el punto de vista profesional como personal. La primera taranta que escuchamos es la de Pepe Marchena ‘Yo de ti me enamoré’. Observamos que la estructura del cante es la tradicional; falseta, temple, falseta y letra. A lo largo de esta audición conjunta voy tomando notas añadidas a la primera escucha que hice, sobre aspectos tales como las apoyaturas vocales que el cantaor utiliza para el desarrollo melódico de cada tercio. Si observamos las grabaciones de Marchena por tarantas, en líneas generales y en el último verso de cada estrofa, utiliza muchas repeticiones de parte del texto para encajar el desarrollo musical de la frase me-

¹⁵⁰ cf. Entrevista a Francisco Tornero en <https://www.youtube.com/watch?v=Hz8KnZRYK9U&t=4s>

lódica. En mi caso, más que repetir parte del verso prefiero utilizar a modo de tarabilla la expresión “mare de mi alma” como otro tipo de apoyatura que me sirve para imprimir más fuerza en la interpretación final.

Aquí recurro a otro de los elementos de la teoría, *Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios*. A lo largo de mi proceso, he realizado un trabajo previo de análisis de las coplas de cada taranta para no dejar ningún cabo suelto a la hora de expresarlas correctamente. Sobre esta cuestión y con respecto a los teóricos y cantaores entrevistados, Eulalia señala que una de las grandes faltas del intérprete es una adecuada dicción: “los alumnos, el aficionado, tienen que entender lo que se dice, hay un mensaje que hay que entenderlo¹⁵¹”. Arcángel señala que: “es un choque brutal, si ya tienes tu melodía y tus apoyos, buscarlo ahora en sílabas distintas. No basta con que sean octosílabos, sino cómo están distribuidas las sílabas¹⁵²”.

Confirmando sus testimonios ya que, a lo largo de mi experiencia, una de mis mayores preocupaciones a la hora de enfrentarme a los ensayos es el tema relativo a la dicción y vocalización. El hecho de incorporar nuevas letras a esquemas melódicos predeterminados, hace que, a veces, haya que modificar la entonación en algunas partes del cante, lo cual me lleva a hacerme una pregunta; ¿cualquier letra se puede adaptar a cualquier cante? En los cantes mineros hay una estructura uniforme de estrofas de cinco versos, por lo que, una vez más, hay que incidir en el estudio minucioso de los acentos de las palabras, para que entren en consonancia con las peculiaridades propias de las líneas melódicas de cada verso. Para ello, y en el caso que me ocupa, hago un trabajo minucioso para poder desmenuzar los tercios y frases melódicas y trabajarlos por esquemas melódicos separados. Por otro lado, Norberto Torres comenta que lo que realmente escucha es la música, la letra la escucha después: “A mí me llega el cantaor, otra cosa es que él cante unas letras

¹⁵¹ cf. Entrevista a Eulalia Pablo en <https://www.youtube.com/watch?v=HntTc9MZ9hg&t=3s>

¹⁵² cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skIsYybEAc&t=322s>

u otras. Yo escucho música y luego la letra¹⁵³”. Refuto su declaración ya que, a lo largo de este trabajo, realizo una escucha conjunta donde todos los elementos tienen la misma importancia. Con respecto a la letra, considero que cada taranta tiene una expresión que es indisoluble de su contenido poético. En mi caso, considero necesario prestar atención desde el primer momento a la música pero unida a la letra. En mi caso, he respetado todas las letras originales por lo que confirmo el punto de vista de todos los cantaores entrevistados.

Con esta taranta, Antonio incide en el carácter rítmico del acompañamiento original y que se hace más evidente por las técnicas de rasgueo empleadas, imprimiendo un carácter percusivo a la cadencia del cante. Vemos que dentro de los acordes básicos que sí están, la armonía es muy básica. Igualmente, observamos que de las tarantas que estoy trabajando, es la primera en la que se incorpora el trémolo en las falsetas, lo que le da un carácter más actual en lo que a la técnica de acompañamiento se refiere. En todo caso, Antonio señala que no es una de sus técnicas habituales. Considera que para él y hablando de los toques libres, la taranta es de los más agresivos, más cerrado y oscuro. Argumenta que el trémolo es una técnica más dulce y no ayuda a expresar esa cualidad de dureza del toque. En todo caso, volvemos a hablar sobre su aportación en el acompañamiento de esta taranta. Señala que actualmente se abusa de mano izquierda y se meten demasiadas armonías y contestaciones que pueden restar sentido al cante.

Personalmente me considero un cantaor abierto a nuevas propuesta a la hora de armonizar los cantes, pero tal y como señala Antonio, es cierto que estamos viviendo una renovación algo acelerada en la guitarra de acompañamiento y que, a veces, se echa en falta un poco de reposo y de vuelta al clasicismo o a los cánones tradicionales en el acompañamiento. Con respecto al cante, apreciamos que tal y como ya conocíamos del cantaor en cuestión, no se rige por los patrones que hoy día se utilizan en la interpretación de la taranta. Marchena tiene una acusada personalidad que junto a sus

¹⁵³ Palabras extraídas de la entrevista realizada a Norberto Torres el 2 de octubre de 2015.

cualidades vocales en extensión vocal, fluidez, vibrato y falsete, hacen que su interpretación sea muy personal. En este sentido y una vez que comentamos todos estos elementos, me planteo realizar una interpretación mucho más pausada y haciendo uso de más silencios y respiraciones entre tercios. Lo que sí tengo claro, es que pretendo mantener uno de los elementos definitorios de lo podríamos denominar como “marchenismo¹⁵⁴”, que es la fluidez vocal o velocidad. Probamos hacer el cante sin cejilla en Fa#. Con esta taranta decido incorporar por primera vez una fórmula de entonación al cante tal y como la interpreta Marchena.

Aquí aparece otro de los elementos, *Sobre la salida y temple*.

Sobre esta cuestión, la mayoría de cantaores sí distinguen entre ambos conceptos. Sin embargo, hay cantaores como Fosforito que no: “es lo mismo, es una preparación, es saber cómo estás, es un registro [...] Puedes empezar una taranta sin ninguna salida, lo que pasa es que te templas para ti mismo. Es lo mismo. Temple es templarse, salida es templar el cante que viene. Es la preparación¹⁵⁵”. Por otro lado, Segundo señala la diferencia de la siguiente forma: “la salida es una forma de entonar y el temple es una forma de expresar. La salida es una forma de ir templándote pero está en el propio profesional. En la salida ya sabes lo que vas a dar de sí, porque sabes si el cantaor está desafinado, si está semitonado. El temple está en el concepto del cantaor. Templarse por tarantas es de alguna manera

¹⁵⁴ A lo largo de la historia se conoce como “Marchenismo” a un estilo interpretativo caracterizado por el uso de técnicas vocales basadas en la fluidez, velocidad, vibrato y falsete fundamentalmente. Tuvo su mayor esplendor durante la llamada Ópera flamenca o etapa teatral y se caracterizó desde un punto de vista artístico, en la hegemonía de los llamados cantes livianos (como fandangos y cantes de ida y vuelta), en detrimento de los llamados cantes básicos como soleá, siguiriya y toná. Pepe Marchena fue su principal adalid y el precursor de una forma particular de concebir el cante que tuvo grandes seguidores entre la afición y los propios artistas. Hoy día, podríamos citar como seguidores de esa escuela a cantaores como Mayte Martín o Arcángel entre otros.

¹⁵⁵ cf. Entrevista a Fosforito en <https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be>

ir al cuerpo, ir a la raíz de lo que quieres expresar con el cante¹⁵⁶”. Con respecto al tipo de salida, Juan Pinilla afirma, “Me dejo llevar fundamentalmente por los modelos establecidos. Casi siempre tengo en la cabeza a Marchena, a Vallejo, a Manolo Romero y por supuesto a Manuel Ávila¹⁵⁷”.

Confirmando el testimonio de Fosforito, ya que personalmente no distingo entre ambos conceptos, los utilizo indistintamente como una forma de preparación al cante. En mi interpretación de los cantes en general y en los cantes mineros en particular, empleo fórmulas establecidas de salidas y que son diferentes según los estilos a interpretar. Con respecto a estos, suelo emplear salidas solamente para tres estilos concretos; minera, cartagenera y taranta. En el caso de las últimas, confirmo el punto de vista de Juan Pinilla, ya que suelo hacer siempre el mismo esquema melódico. Marchena es uno de mis referentes y en el estilo de Linares que yo interpreto y que me enseñó mi abuelo, siempre lo he tenido como modelo.

En la primera interpretación, observamos que hemos ejecutado el cante demasiado rápido, por lo que decidimos hacerlo de nuevo. En el cuarto tercio, que yo concluyo en Sol, Antonio da el acorde de Sol M (II). Hasta ahí, parece lo normal, sin embargo, los cantaores estamos acostumbrados a que el guitarrista resuelva en La M (III) o en Re M, porque nos prepara para el siguiente tercio. Dudo sobre si ligar el cuarto con el quinto tercio para que directamente acabe en La M y así me cuadre más musicalmente, pero finalmente opto por resolver el cuarto y respirar, por lo que Antonio decide quedarse en Sol M. Creo que hemos conseguido respetar el modelo original y aunque la línea melódica del cante es bastante complicada, sobre todo por los agudos que mantiene, decidimos esperar y el día que hagamos la grabación, es posible que subamos medio tono más, dejándola por tarantas con la cejilla en el primer traste.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

¹⁵⁶ cf. Entrevista a Segundo Falcón, Anexo nº 2.14, p. 354 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 9’55”.

¹⁵⁷ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrIChSqHuU>

1 ^{er} tercio	<i>Yo de ti me enamoré</i>	Re7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>y al entrar en Cartagena,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>yo de ti me enamoré,</i>	Re M (VI)
4 ^o tercio	<i>al ver tu cara morena,</i>	Sol M (II)
5 ^o tercio	<i>y yo a ti por mi mare te juré,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>que tú conmigo serías muy buena</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La segunda taranta que escuchamos es de Fanegas ‘Camino de las Herrerías’. Si en Marchena hablábamos de una cuestión estética en referencia al gusto de la época por el uso del falsete y la velocidad de la voz, en el caso del cantaor cartagenero, comprobamos que todavía tiene más velocidad en la voz, lo cual dificulta mi intención de mantener ese aspecto como definitorio en mi interpretación. Personalmente considero que no me es complicado emplear la técnica necesaria para utilizar el vibrato, pero me es imposible ejecutarlo a esa velocidad, por lo que intentaré llevarlo a mi terreno y a mis propias condiciones vocales. Con respecto a las ideas que nos proporciona el acompañamiento original, vemos cómo en Borrull hay una mayor riqueza técnica y una mayor claridad. Nos choca cómo el guitarrista finaliza el cante con un cierre rítmico de mano derecha que hoy día no se utiliza en absoluto. Como mucho, decidimos utilizar la técnica del rasgueo que irá *in crescendo* conforme termino la última frase melódica. Como esta taranta no tiene tantos agudos como la anterior, decidimos hacerla por tarantas con la cejilla en el primer traste (en Sol).

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>y que yo vi que un tartanero cantaba</i>	Re7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>en la carretera de Herrerías,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>yo vi cantar a un tartanero.</i>	Re M (VI)
4 ^o tercio	<i>y en sus cantares decía,</i>	Sol M (II)
5 ^o tercio	<i>que no se compra con el dinero</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>ay el cariño y la alegría.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La tercera taranta que escuchamos es de El Cojo de Málaga ‘Soy piedra que a la terrera’. Tras una escucha conjunta, es como si de repente se hubiera parado el cante, El Cojo hace una interpretación pausada y sin apenas velocidad en la voz. Se trata de otro concepto diametralmente opuesto. Si en las anteriores se apreciaba cómo el guitarrista tiene un concepto rítmico del cante, en este caso es el cantaor el que parece que en la interpretación va frenando al guitarrista, que quiere seguir manteniendo el carácter rítmico en su ejecución. Se trata de una taranta más parecida a las interpretaciones actuales, con una medida más justa de los tercios. Ya no hay tanto vibrato en la voz. La línea melódica me recuerda a la murciana de Manuel Vallejo.

La intento hacer por tarantas con la cejilla en el segundo traste pero me pilla muy baja, por lo que decidimos ponerla en el cuarto traste. Por la cuestión de equivalencia a la que me referí anteriormente, nos surge la posibilidad de emplear de nuevo la tonalidad del toque por mineras (Sol#). Creo que nos va a proporcionar otro color diferente, aunque mantengo el miedo a que se pueda desvirtuar la línea melódica original. Decidimos dejarlo en Sol# con la cejilla al 2 y ver lo que ocurre. Creo que es bueno que nos arriesguemos.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>En la terrera</i>	Mi7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>soy piedra que en la terrera,</i>	Si M (III)
3 ^{er} tercio	<i>y cualquiera me arroja al verme.</i>	Mi M (VI)
4 ^o tercio	<i>Que soy de escombros por fuera</i>	Si M (III)
5 ^o tercio	<i>pero me atrevo a romperme</i>	Mi7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>y tengo un metal de primera</i>	La M-Sol# (II-I)

La cuarta taranta es de José Cepero, ‘Cariño le tengo yo’. La interpretación que realiza es muy lineal, quizás por sus condiciones vocales, donde emplea una voz natural y una mayor utilización de frecuencias medias sin grandes cambios de registro. Al ser un cante sin apenas dificultad, decidimos utilizar una nueva tonalidad que nos

pueda proporcionar otro carácter más brillante. Ponemos la cejilla al cinco por arriba, en Mi flamenco. Me pilla un poco al límite por mi tesitura pero voy a intentar sacarlo adelante, sobre todo pensando en el resultado final del disco. Quiero que estemos al máximo de nuestras posibilidades. En la interpretación, Antonio me comenta que le resulta curiosa la caída en el VI7, al igual que cuando la hacemos en tono de tarantas. Es una de las características que mantiene como cante derivado del fandango. Surge la posibilidad de hacer una variación en la línea melódica del sexto tercio antes de resolver en el primer grado. Al estar acompañada por arriba, decido darle otro color a la melodía y antes de concluir en Mi, hacer caer la melodía en un La# que el guitarrista resuelve con una acorde de Fa con séptima disminuida para concluir en Mi.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Cariño le tengo yo</i>	Do7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>al pueblo de Los Molinos,</i>	Fa M (II)
3 ^{er} tercio	<i>cariño le tengo yo.</i>	Do7 (VI7)
4 ^o tercio	<i>Ay, la mujer que tanto quiero</i>	Sol M (III)
5 ^o tercio	<i>en ese pueblo nació,</i>	Do7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>hija de pares mineros.</i>	Fa M-Mi (II-I)

La quinta taranta es de La Salerito, ‘Di a la guitarra que suene’. Observamos que por encima de las anteriores, el acompañamiento rítmico es más que evidente y resulta apoyado con la técnica del rasgueado. Es de los cinco cantes que hemos escuchado, el que tiene una estructura de taranta menos clara. Parece más bien un verdial, por lo que hemos de hacer un sobre esfuerzo para eliminar ese carácter rítmico, sin perder la esencia melódica y los acentos propios del cante. En mi afán por dejarle libertad al guitarrista, le insto a que elija la tonalidad y aunque lo intentamos hacer en el tono original por granaínas, me pilla excesivamente alto por lo que finalmente volvemos al tono de mineras, en Sol#.

Uno de los problemas que me surge con este cante es cómo resolver el segundo tercio, ya que La Salerito mantiene una vocal demasiado tiempo y necesito respirar. Al encontrarme al límite en cuanto a la tonalidad empleada, me resulta complicada la ejecución de determinados agudos. Se trata de la palabra “compañero”, que alarga muchísimo, por lo que decido cambiar el sentido y acortar la palabra. Además, decido finalizar la expresión de forma más seca y contundente. Creo que así conseguiré darle un carácter más flamenco.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Y a la guitarra que suene</i>	Mi M (VI)
2 ^o tercio	<i>dale, dale compañera,</i>	La M (II7)
3 ^{er} tercio	<i>y a la guitarra que suene,</i>	Mi M (VI)
4 ^o tercio	<i>que está mi niño durmiendo,</i>	Si M (III)
5 ^o tercio	<i>y quiero que se desvele,</i>	Mi7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>por lo mucho que lo quiero.</i>	La M-Sol # (II-I)

3.5. Ensayo con Antonio Piñana

El tercer ensayo tuvo lugar con mi padre, Antonio Piñana¹⁵⁸, en Cartagena el 5 de mayo de 2016 a las 20 horas. Las cinco tarantas que íbamos a trabajar son las siguientes: dos del Cojo de Málaga, ‘Como la sal al guisao’ y ‘Eres hermosa’, Antonio Grau ‘Cuando a ti nadie te quiera’, Manuel Escacena ‘Te compraré un refajo’ y Niño de la Isla ‘Trabajando en una mina’. Mi padre ocupa un lugar relevante en el mundo de la guitarra flamenca y, particularmente, en el acompañamiento en los cantes mineros. Consideré que su visión podría suponer una valiosa aportación, pues representa el acompañamiento más tradicional de estos estilos.

¹⁵⁸ Véase nota n° 245.

Antes de comenzar los ensayos, le transmití que en ningún momento pretendía imitar el cante original, sino que quería hacer una revisión del mismo e incorporarlo a mi repertorio, de forma que lo hiciera mío con la mayor naturalidad posible. Ante todo, debo señalar que es el guitarrista que mejor me conoce y con el que me he sentido más cómodo. Tras el aprendizaje con mi abuelo, fue quien recogió el testigo en mi familia y siguió con la labor de enseñanza tanto conmigo como con mis dos hermanos guitarristas. Ha vivido todas las etapas de mi formación como cantaor y aunque he evolucionado en muchos aspectos y, a veces, me cuesta adaptarme a los esquemas tradicionales del cante, cuando estoy con él, es como si el tiempo se hubiera parado y hace que mi actitud hacia la interpretación de estos cantes sea totalmente distinta que con otros. Su guitarra mantiene un concepto mucho más sobrio con respecto a las armonías utilizadas, por lo que me invita a realizar una interpretación más tradicional del cante.

Aquí surge otro de los elementos de la teoría, *Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas*.

Sobre esta cuestión, algunos teóricos y cantaores sostienen que ante estos cantes, se requiere una actitud de mayor concentración e interiorización. En alusión a lo que posteriormente me comentaría el cantaor Calixto Sánchez sobre la actitud y la capacidad para expresar el dramatismo de estos estilos, José Francisco Ortega señala que: “Un cantaor tiene que aprenderse muy bien su papel y tiene que entender lo que está cantando. Lo primero es creértelo. Hay muchos artistas que hacen interpretaciones bien hechas pero no te pellizcan¹⁵⁹”. Para concluir este aspecto, me gustaría señalar el punto de vista de Calixto Sánchez al señalar que realmente los cantaores que solemos interpretar estos cantes, no hemos experimentado las vivencias que reflejan la profundidad y el dramatismo de sus letras. Calixto sostiene que el cantaor es un actor de la voz y que a veces es difícil encontrar la actitud idónea para interpretar estos cantes: “En primer lugar, hay una cosa que desconoce la inmensa mayoría de la gente. Cuando nosotros hablamos de los can-

¹⁵⁹ cf. Entrevista a José Francisco Ortega en <https://www.youtube.com/watch?v=oZsm7LR0QOE&t=14s>

tes mineros, lo primero que desconocemos es la mina. ¿Quién conoce una mina?, ¿quién ha estado dentro de una mina?, ¿quién ha oído en algún momento la explosión de un barreno?, ¿quién ha respirado en algún momento el polvo de una mina? Por lo tanto, lo primero que desconocemos son las circunstancias fundamentales que rodean al cante de las minas, que por eso se llaman así. [...] Lo fundamental para meterte dentro de un cante es conocer de dónde viene, de dónde parte. Entonces, cuando tú te metas dentro de una mina, cuando tú veas la temperatura que hay dentro de una mina, la oscuridad, el peligro, cuando tú veas todas esas cosas, entonces el concepto del cante de las minas cambia. Porque allí no hay aire, no hay frescor, no hay luz, no hay nada de lo que hay fuera; el mundo subterráneo es otra cosa. Ese es el concepto fundamental del cante de las minas¹⁶⁰.

Confirmando las afirmaciones anteriores. A este respecto, me gustaría señalar que uno de los aspectos fundamentales a la hora de afrontar este proceso artístico, ha sido intentar ser lo más fiel posible a los esquemas de interpretación tal y como me los transmitió primero mi abuelo y después mi padre, basándome en una actitud de respeto y de compromiso con los modelos aprendidos.

Considero además, que no se debe cantar con la misma actitud una siguiiriya que una taranta por ejemplo. Además de los condicionantes propios, como el componente rítmico y de compás, cada estilo dentro del flamenco posee unas características expresivas determinadas entre las que destacaría el contenido dramático de sus letras. En este sentido, estos cantes por tarantas, expresan sentimientos muy particulares ligados al sufrimiento y la injusticia del trabajo, y que se ve reflejado en la mayoría de sus letras. En este sentido, son estilos en los que el cantaor debe adoptar un papel y entender a la perfección lo que está transmitiendo en cada momento. Pero también influye el propio estado emocional de quien los canta. Todo esto hace que se deba afrontar el proceso interpretativo bajo ópticas y aptitudes diferentes, donde adquiere un papel primordial el componente expresivo y el carácter singular de cada cante.

¹⁶⁰ cf. Entrevista a Calixto Sánchez en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

Comenzamos con la taranta ‘Como la sal al guisao’ de El Cojo de Málaga. Lo primero que me comenta es la peculiaridad del uso del postludio como costumbre en las grabaciones antiguas por una necesidad de completar un tiempo determinado en el soporte discográfico. Hoy día es algo inusual, no solamente en los conciertos sino en las propias grabaciones discográficas. A través de esta experiencia, vemos que cada una de las veinte tarantas tienen una duración más bien corta, oscilando entre los tres y cuatro minutos y he llegado a plantearme en alguna ocasión, el uso del recurso de false-tas a modo de conclusión o postludios, pero prefiero no sacrificar los cantes con falsetas que bajo mi punto de vista diluirían o le restarían fuerza expresiva a las diferentes interpretaciones. También valoro la posibilidad de ejecutar, en un mismo número, dos cantes y así ir conjugando los de mayor y menor fuerza expositiva.

Llegados a este punto acudo a otro elemento de la teoría, *Sobre el orden de interpretación*.

Con respecto a esta cuestión, la mayoría de cantaores sostienen que cuando interpretan cantes mineros, normalmente hacen un mínimo de dos estilos o en el caso de Segundo Falcón, incluso cuatro o cinco. Así, Arcángel afirma: “los que somos de fuera utilizamos una amalgama. Cantas una cartagenera, una taranta, un taranto... Yo creo que el número es dos o tres¹⁶¹”, Calixto: “yo siempre solía hacer como mínimo dos estilos, porque me servía para contar una historia¹⁶²” y Rocío Márquez: “La mayoría del tiempo hago uno o dos. La taranta hay veces que la he hecho sola¹⁶³”.

A este respecto, matizo las afirmaciones de Arcángel, Calixto y Segundo Falcón. He de señalar que con respecto a mi trabajo de investigación, tras los ensayos y basándome en mi propia experiencia como intérprete de cantes mineros, no considero que haya que ha-

¹⁶¹ cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skIsYybEAc&t=322s>

¹⁶² cf. Entrevista a Calixto Sánchez en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

¹⁶³ cf. Entrevista a Rocío Márquez en <https://www.youtube.com/watch?v=vIxzQg52WpE&t=14s>

cer un mínimo de cantes en un mismo número. De hecho, en las grabaciones originales seleccionadas para la tesis, la mayoría de los cantaores interpretan una sola taranta y si hacen dos cantes seguidos, suelen ser con la misma línea melódica. En este sentido, confirmo el testimonio de Rocío Márquez ya que la mayoría de las veces interpreto uno solo o como mucho dos. Sí es cierto, que cuando canto en una peña flamenca o hago un recital para una universidad, me gusta enfocar el concierto de la forma más pedagógica posible, haciendo como mucho series distintas de dos cantes máximo en cada número, con las explicaciones oportunas sobre cada uno de ellos. Por lo que refuto la consideración de Segundo Falcón.

Por otro lado, la mayoría de cantaores suelen comenzar una serie con estilos de menos fuerza interpretativa para acabar con el que exige mayor esfuerzo y con una línea melódica más difícil. Hay casos como Rocío Segura que afirma: “Si hago cante de Levante, empezaría con la taranta. Sí, porque para mí es como más dulce y lo utilizo como entrada. Considero que la taranta sería un elemento de preparación al cante cuando hago un número de cantes mineros. Otro con el que empezaría es la minera¹⁶⁴”. En este punto, confirmo la declaración de la mayoría, ya que cuando interpreto dos variantes en un mismo número, siempre intento comenzar con el que exige menos exposición vocal o sencillamente me sirvo de él porque me ayuda a templarme para el que viene después. Sin embargo, refuto la consideración de Rocío. En mi caso, nunca empiezo una serie de cantes mineros con una taranta. Siempre lo he considerado como el estilo minero más valiente y no como elemento de preparación, más bien al contrario, como remate y de mayor fuerza expositiva.

Tras la escucha, Antonio señaló el carácter rudimentario del acompañamiento de la guitarra, lo que, una vez más, hizo surgir el tema de la tremenda evolución que su técnica ha experimentado hasta nuestros días. Miguel Borrull emplea básicamente la técnica del picado, sin arpeggios ni trémolos. A este respecto, señala que habría

¹⁶⁴ cf. Entrevista a Rocío Segura en <https://www.youtube.com/watch?v=7Ma5tXwKdxs&t=6s>

que esperar a Ramón Montoya, Ricardo y posteriormente a Paco de Lucía para que la guitarra experimentase su evolución definitiva en el toque minero.

En cuanto al cante, apuntó que El Cojo abusa de los agudos sin que haya una ejecución clara de la melodía. Enseguida surge el tema de la comparación con los patrones melódicos del resto de cantes mineros. Señala que, en algunos tercios, le recuerda al taranto. Una de las cosas que más nos llamó la atención, es que El Cojo hace una interpretación sobre una estrofa de cinco versos sin repetir el primer tercio, comenzando el cante por el segundo verso.

En mi interpretación decido realizar la estructura métrica tradicional. De esta forma, me enfrento a la dificultad de tener que reconstruir el cante para incorporar el primer tercio que faltaría en la versión original. Mi pretensión es hacer seis tercios y teniendo en cuenta que en prácticamente todos los cantes mineros se repite la melodía del primero y del tercero, decidimos realizar una nueva escucha para ver la interpretación completa. A lo largo de los ensayos sí tengo claro que más allá de la estructura métrica de las estrofas compuestas por seis frases melódicas, quería mantener una uniformidad en cuanto a la estructura formal del cante; falseta de introducción, temple, pequeña variación y estrofa propiamente dicha. Es por ello, por lo que, como al resto de guitarristas, le indico que las falsetas no las vamos a ver a lo largo de los ensayos ya que considero que se trata de un trabajo más personal que deben hacer ellos, y que luego me presentarán de cara a la grabación discográfica. Decido incluir de nuevo el temple del cante, ya que se ajusta a un modelo de “ayeos” idóneo para situarme y tomar la medida al primer tercio que he de insertar.

Como comentaba anteriormente, tenemos que repetir el principio del cante varias veces ya que de alguna forma, la inclusión del primer tercio me cuesta encajarlo al no estar en la grabación original. Como en las anteriores tarantas, voy probando la tonalidad hasta encontrar la más brillante. Finalmente la haremos con la cejilla en el 2º traste por tarantas. Al estar en la misma tonalidad que la original, quiero comprobar los acordes en los que Borrull termina cada tercio, y vemos que en el primero y tercero acaba en Re7. Sin em-

bargo, consideramos que en mi interpretación corresponde mejor un Re M. A mi juicio, no hay grandes diferencias en la sonoridad del acorde. Sin embargo, siendo la misma línea melódica, observamos esa diferencia que al oído del guitarrista varía en la decisión de resolver cada tercio. Sin duda, dejo la libertad al guitarrista para acompañar como considere oportuno.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Que como la sal al guisao,</i>	ReM (VI)
2 ^o tercio	<i>me está haciendo más falta tu querer prima,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>que como la sal al guisao.</i>	ReM (VI)
4 ^o tercio	<i>Como la ropa al que está en cueros</i>	La M (III)
5 ^o tercio	<i>y como el agua a los sembraos</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>como a las minas los mineros</i>	SolM-Fa# (II-I)

La segunda taranta que escuchamos es también del Cojo de Málaga ‘Eres hermosa’. Me comenta que esta taranta ya la ha acompañado en varias ocasiones en el marco del Festival de Las Minas en el que fue su guitarrista oficial desde 1961 hasta 1985. Realmente se trata de un estilo muy versionado por numerosos artistas, entre los que cabe destacar por su gran capacidad expresiva, a Camarón de La Isla. Una vez más, lo primero que señala es el gran parecido que tiene con otro estilo perteneciente a los llamados cantes de Cartagena y La Unión; la malagueña cartagenera que grabara en varias ocasiones mi propio abuelo, Antonio Piñana Segado.

Una de las cosas que más nos llama la atención, es la tonalidad por granaínas en la que está acompañada. No consigo entender muy bien por qué este cantaor interpreta los cantes mineros indistintamente en varias tonalidades. Independientemente de la línea melódica, podía haber utilizado la cejilla y hacerla en la tonalidad natural de estos cantes (Fa#). Es posible que los guitarristas utilizaran un toque más estructurado en aquel momento, y tuvieran más margen en el aspecto creativo en cuanto a la elaboración y posterior interpretación de los interludios instrumentales. Uno de los aspectos

que quiero rescatar en esta taranta es la caída a Si menor. Y lo realizamos en la conclusión del segundo tercio. En este sentido, tanto el segundo como el cuarto suelen terminar en La M, pero prefiero modular y quedarme en el Si para que el guitarrista concluya conmigo en el IV menor.

De esta forma creamos otra sensación, quizás más aérea, ya que lo esperado es la caída al III grado. Como ocurre en algunas de las anteriores tarantas, prefiero esperar al día de la grabación y valorar la posibilidad de subir medio tono más y hacerla con la cejilla en el tercer traste. Con este cante vuelvo a recuperar el temple como fórmula melódica para introducir el cante. En este caso intento ser lo más fiel posible al modelo que grabó El Cojo.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Eres hermosa,</i>	Re M (VI)
2 ^o tercio	<i>eres guapa, Dios te guarde,</i>	Si m (IV m)
3 ^{er} tercio	<i>y en tu puerta da la luna,</i>	Re M (VI)
4 ^o tercio	<i>acaba de desengañarme,</i>	La M (III)
5 ^o tercio	<i>mira que va a dar la una,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>y me precisa retirarme.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La tercera taranta que trabajamos es ‘Cuando a ti nadie te quiera’ de Antonio Grau. Creo que puede hacer una valiosa aportación, ya que lo conoció personalmente y le acompañó en multitud de ocasiones. Conocía sus registros y su tesitura. Tras la escucha compartida, me comenta que le resulta irreconocible ya que él conoció a un Grau muy mayor y en la grabación tenía tan solo 30 años. Pretendo partir del audio que disponemos y a partir de ahí, trabajar sobre las posibilidades en función de mis condiciones artísticas y vocales.

Aquí acudo a la teoría, concretamente al siguiente elemento: *Sobre las condiciones artísticas y vocales en las tarantas.*

Sobre esta cuestión, la mayoría de cantaores, entre los que se encuentran Rocío Márquez, Segundo, Arcángel, Jeromo y Rocío Se-

gura, señalan que, aunque no hay voces exclusivas para cantar por tarantas, en determinados períodos históricos como la Ópera flamenca, siempre se han asociado a voces con velocidad, limpieza, láinas, con facultades para el ornamento, ágiles, potentes, claras, con facilidad para hacer escales rápidas y arcos melódicos largos. Confirmando la consideración anterior, ya que en el caso de las tarantas que estoy trabajado, y que son una muestra de las que se interpretaban a primeros de siglo XX, podemos observar que se trata de voces con mucha fluidez y velocidad. A su vez, casi todos señalan que no deberíamos generalizar y asociar de forma exclusiva a determinadas voces con determinados cantes. En este sentido, Juan Pinilla afirma que el grado de ejecución ideal de un cante tiene que ver más con aspectos emocionales que puramente físicos o anatómicos: “Si pienso en Marchena, Manuel Vallejo, en el partido que le sacaban a esos cantes, la potencia de sus gargantas, con la velocidad de sus voces, debería pensar que sí. Pero luego voces como Manolo Romero y esa forma de matizar la taranta no se daba ni siquiera en ellos. Y tengo que decir que me llega profundamente. Por tanto, creo que de lo que sí requiere es de una inteligencia, de una capacidad que sería una cuestión neurológica, diría yo de un tipo de inteligencia para abordar. Creo que tiene más que ver con lo emocional y lo neurológico¹⁶⁵”.

En este sentido, matizo su punto de vista ya que, querámoslo o no, los cantes por tarantas siguen siendo estilos marginados en el repertorio de los cantaores actuales y considero que se debe a que se han asociado históricamente a voces pertenecientes a una estética interpretativa propia de la llamada ópera flamenca, en la que predominaban las llamadas voces láinas o ligeras. En este período histórico primaba la ornamentación profusa y el artificio vocal por encima de la sobriedad expresiva. Por otro lado y con respecto a la importancia de una correcta vocalización, el maestro Fosforito afirma lo siguiente: “tienes que pronunciar bien, vocalizar, tienes que transmitir y para transmitir, tienes que hacerte entender [...] Puedes tener una voz más aguda o grave, más brillante, con unos

¹⁶⁵ cf. Entrevista a Juan Pinilla en <https://www.youtube.com/watch?v=sBrIChSqHuU>

vibratos más sonoros o menos, pero lo importante es que lo hagas bien, que transmitas un conocimiento con el cante¹⁶⁶”.

Confirmando las palabras del maestro Fosforito. Esta peculiaridad es algo de lo que adolecen la mayor parte de las grabaciones primitivas que estoy trabajando. Si bien es cierto que la calidad sonora no es la más adecuada por el formato del registro discográfico, sí considero que por el contenido poético de sus letras, es importante mantener una buena dicción que redunde en una buena vocalización y transmisión del mensaje de cada copla.

Teniendo en cuenta que en la grabación original el acompañamiento está por arriba, en *Mi flamenco*, decidimos darnos la licencia de hacerla en la misma tonalidad con la cejilla en el tercer traste. Creo que de esta forma, estaré en un tono brillante y lo más acorde a mis condiciones vocales. Corremos el peligro de que suene excesivamente a malagueña por las contestaciones propias del toque en sí. Incluso me planteo que versionar estos cantes en otra tonalidad asociada de forma tan estrecha a otro mundo sonoro dentro del flamenco, me permitirá incluso, utilizarlo como variante personal de malagueñas y así incorporarla indistintamente a mi repertorio “tarantero” y “malagueño”.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Ay, que ven a mí, yo te querré</i>	Do M (VI)
2 ^o tercio	<i>cuando a ti nadie te quiera,</i>	Fa M (II)
3 ^{er} tercio	<i>ay, que ven a mí, yo te querré,</i>	Do M (VI)
4 ^o tercio	<i>que el daño que me ocasionaste,</i>	Sol M (III)
5 ^o tercio	<i>ay, que yo te lo recompensaré,</i>	Do7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>que serrana, con ampararte.</i>	Fa M-Mi (II-I)

La cuarta taranta es la de Manuel Escacena, ‘Te compraré un re-fajo’. Lo primero que observamos es que la guitarra utiliza cons-

¹⁶⁶ cf. Entrevista a Fosforito en

<https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be>

tantemente la técnica del rasgueado, lo que sumado al compás ternario que lleva, nos recuerda a un fandango verdial. Señala que con estos principios rítmicos, más sujetos a un origen abandonao, el cante entendido como estilo minero no está definido todavía. Siguiendo con mi pretensión de darle a todos los cantes que estamos trabajando un carácter minero, lo primero que decidimos es quitarle el elemento rítmico para conseguir una interpretación libre y más pausada, que me permita recrearme en cada tercio y modular lo más libremente posible. Decidimos hacerlo *por tarantas* con la cejilla en el primer traste.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Y te compraré un refajo,</i>	Re7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>deja que cobre en la mina</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>y te compraré un refajo,</i>	Re7 (VI7)
4 ^o tercio	<i>una enagua que sea blanca y fina,</i>	La M (III)
5 ^o tercio	<i>que te asomen por debajo,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>media vara de percalina.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La última taranta es ‘Trabajando en una mina’ de Niño de la Isla. Aunque es una de las grabaciones más antiguas que manejamos y en las que la guitarra todavía se encontraba en un proceso claro de evolución, ya observamos cómo Ramón Montoya introduce la técnica del trémolo hasta ahora prácticamente inexistente. Una de las mayores dificultades a las que me enfrento con esta taranta, es que el cantaor termina los tercios en notas que no veo definidas, y esto hace que los acordes en los que concluye el guitarrista, nos produzca una cierta disonancia o choque que me complica la asimilación correcta de cada frase melódica. Me planteo si realmente era intención o no del cantaor, el hecho de acabar en notas que no coinciden en muchos casos con la armonización que realiza el guitarrista. Enseguida me doy cuenta que hay que realizar un trabajo de reconstrucción y de ensayo con el guitarrista para determinar claramente la parte final de cada frase, y así, poder encontrar un sentido melódico y armónico lo más perfecto posible. Decidimos

utilizar la tonalidad de taranta con la cejilla en el primer traste. En el quinto tercio decido acabar en Fa# antes de resolver en Re7 y de esta forma, y como en otras tarantas anteriores, crear un ambiente propicio para afrontar con más carácter el último tercio del cante.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>En una mina</i>	Re M (VI)
2 ^o tercio	<i>trabajando en una mina,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>en la mina de Guayabo,</i>	Re M (VI)
4 ^o tercio	<i>se ha desprendido un peñón,</i>	La M (III)
5 ^o tercio	<i>y ha matado a mi hermano,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>hermano de mi corazón.</i>	Sol M- Fa# (II-I)

3.6. Ensayo con Pepe Piñana

El cuarto ensayo es con José Piñana Conesa¹⁶⁷ y tuvo lugar en el Conservatorio Profesional de Danza en Murcia, el día 18 de mayo de 2016 a las 21 horas. Las cinco tarantas que íbamos a trabajar son las siguientes: Manuel Escacena ‘En el barco de tu anhelo’, dos de El Cojo de Málaga, ‘A la oscura galería’ y ‘Nadie las sabe cantar’, Manuel Vallejo ‘Le llaman Laura’ y Pepe el de la Matrona ‘El alcalde de Guadix’.

He tenido la gran suerte de formarme profesionalmente en una familia llena de músicos, y Pepe ha sido unos de los pilares básicos en esa formación. Al ser el mayor de los hermanos y el primero en despuntar como guitarrista, ha sido con el que más tiempo he pasado. Además, es el que asistía como guitarra acompañante en las largas sesiones de trabajo que mantuve con mi abuelo. En ese período básico de mi vida y teniendo en cuenta que mi abuelo fue guitarrista antes que cantaor, Pepe y yo vivimos un aprendizaje continuo y constante en torno al complejo mundo de los cantes

¹⁶⁷ Véase nota nº 245.

mineros. Es la segunda vez que va a participar en un proyecto discográfico¹⁶⁸ con la grabación de estas cinco tarantas, por lo que me encuentro especialmente ilusionado con todo el proceso artístico que comenzamos y que concluirá con la grabación de un nuevo disco.

Al igual que al resto de guitarristas, le indico la necesidad de que me exprese en todo momento lo que considere oportuno y las propuestas que quiera hacer a lo largo del proceso de incorporación de cada cante.

La primera taranta que escuchamos es de Manuel Escacena ‘En el barco de tu anhelo’. Tras una primera escucha conjunta, me comenta la gran calidad artística del intérprete y señala que se trata de una taranta con una estructura lo más parecida a lo que sería un cante minero hoy día, a excepción del empleo del postludio con el que concluye el guitarrista. Con respecto a la guitarra, ya observamos el empleo de los llamados acordes de paso y una técnica muy avanzada en recursos como el picado, lo que nos hace ver que con Borrull, la guitarra de acompañamiento y el toque por tarantas estaba prácticamente definido. Pepe advierte lo que para él es una clara influencia de la guitarra clásica en técnicas como el picado, arpeggios, trémolos y la precisión del pulgar. Las grabaciones nos ayudan a ver hasta qué punto ha evolucionado la guitarra en el acompañamiento de los cantes mineros y bajo qué parámetros (armonía y técnica fundamentalmente).

Recurro en este momento a otro de los elementos de la teoría, concretamente *Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas*.

Con respecto al papel que la guitarra ha desempeñado en la evolución y consolidación de estos cantes, y a tenor de las informaciones recabadas entre los diferentes perfiles de entrevistados, con las que estoy de acuerdo, parece evidente que ha jugado un papel funda-

¹⁶⁸ Pepe me acompañó un cante por malagueñas “Ve lento camellero” y otro por granaínas “Los príncipes del amor” en mi primer disco que lleva por título “De lo humano y lo divino”. En este trabajo hago una adaptación de poemas del místico sufí murciano Ibn Al Arabí para el sello de RTVE (2008).

mental, llegando a condicionar en cierto modo, el desarrollo artístico de estos estilos a las aportaciones de la guitarra flamenca. De esta forma, entre los teóricos encontramos afirmaciones como la de José Francisco Ortega: “ [...] no solo han sabido dar el soporte necesario para que los cantaores se sientan apoyados y puedan cantar con una seguridad, al mismo tiempo les hace atreverse con algunas veleidades para darles rienda suelta a su creatividad. Estos cantes, si no hubieran tenido el apoyo de la guitarra, no se hubieran desarrollado tanto. De hecho, escuchas los primeros ejemplos de tarantas y se escuchan mucho más pobres¹⁶⁹”.

Con respecto a los cantaores y guitarristas, algunos de los testimonios más destacados son los de Arcángel: “Hoy en día te acompañan de una manera que esa misma nota le sugiere algo nuevo al cantaor [...] El cante es el mismo, pero esa sugestión de la que te hablo, aunque la línea melódica no haya cambiado sí es verdad que te lleva a otro camino diferente. Sobre todo te das cuenta de que hay una serie de notas que cuando te están poniendo un acorde muy abierto, tú ves que aquello no encaja. Te da pie a buscarte la vida por otro lado. [...] Como no tenemos un método, a veces por ensayo y error vamos jugando y avanzando¹⁷⁰” y Tomatito, que sostiene que depende del cantaor que tenga menos prejuicios y se deje llevar por las propuestas armónicas que hacen, el que juegue con la línea melódica hasta límites insospechados: “ahora hay acordes que se dan de paso y que enriquecen mucho eso [...] Me doy cuenta en cosas: yo cojo una voz ahora y la meto en el ordenador e introduzco otras armonías que me sugieren. Ahora ya sabemos un poco más de música de fuera del flamenco. Se pueden hacer otras armonías y el mismo cante se lleva a otro lado¹⁷¹”.

¹⁶⁹ cf. Entrevista a José Francisco Ortega en <https://www.youtube.com/watch?v=oZsm7LR0QOE&t=14s>

¹⁷⁰ cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skIsYybEAc&t=322s>

¹⁷¹ cf. Entrevista a Tomatito en <https://www.youtube.com/watch?v=tFjdAYWY5aY>

Confirmando el testimonio de Arcángel y Tomatito, ya que a lo largo de mi experiencia, he comprobado que la búsqueda de nuevas tonalidades crea un nuevo espacio que me permite evolucionar y meterme en nuevas veredas melódicas o sencillamente determinados giros melódicos, que son respondidos con nuevas propuestas de armonización por parte de los guitarristas.

Por otro lado, hay una minoría de guitarristas y cantaores entre los que se encuentran Francisco Tornero y Calixto Sánchez que sostiene que la influencia y la evolución ha sido al contrario: “La guitarra lo que ha hecho ha sido adaptarse a las formas musicales que ya tenía el cante. Porque si tú observas las grabaciones antiguas, con dos tonos despachaban un cante. Hoy la guitarra da muchos tonos de paso, da todas las tonalidades. ¿Qué es lo que ha hecho? Porque el cante estaba hecho, y si la guitarra despachaba el cante con dos tonos es que le faltaban cuatro o cinco y le faltaban tonos de paso. ¿Qué es lo que ha pasado con la guitarra? Que ha avanzado, al tener más conocimientos los guitarristas. Han dicho “esto va aquí” y se han adaptado mejor a los cantes¹⁷²”.

Matizo la afirmación de Calixto. Efectivamente considero que los modelos y patrones melódicos de los cantes están definidos desde prácticamente su configuración y estructuración, sobre todo cuando poseemos los modelos originales de sus creadores. También es cierto que el acompañamiento original era muy rudimentario y que la guitarra en ese sentido ha evolucionado, adaptándose a través de un mayor conocimiento del diapasón y las estructuras y posibilidades armónicas de la guitarra. Sin embargo, a lo largo del proceso de asimilación y actualización de estas nuevas *tarantas*, el papel de la guitarra está siendo un elemento clave en cuanto a las nuevas aportaciones armónicas que realizan los músicos. Otra cosa es que el resultado sea más o menos apreciado por el aficionado, pero considero que, en mi caso, he pretendido en todo momento dar rienda suelta a la creatividad de cada guitarrista para que aporte su visión personal en el acompañamiento. En este sentido, el empleo de nuevas armonías y tonalidades me permiten crear un nuevo

¹⁷² cf. Entrevista a Calixto Sánchez en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

ambiente sonoro y en ocasiones, servirme de inspiración para nuevos giros melódicos.

Decidimos volverla a escuchar para sacarle el máximo partido al acompañamiento. Para nuestra interpretación y teniendo en cuenta lo definida que se encuentra la *taranta* en cuestión, decidimos mantener la tonalidad y hacerla en Fa# y con la cejilla en el primer traste. Considero que es una buena manera de recrearla desde el respeto a la tradición y al carácter por la que fue concebida. Nos vuelve a recordar como en anteriores ocasiones, la versión que sobre la taranta de Linares hace Pepe Marchena. Nos choca especialmente el acorde de La7 con el que Borrull concluye el cuarto tercio, y que aunque para nosotros es algo habitual, nos sorprende cómo ya en los años 30 del pasado siglo se utilizara con tanta naturalidad.

Durante este ensayo vuelvo a reparar en algo que me ocurre constantemente en las interpretaciones de estos cantes, y es la caída a modo de reposo, que hago en Fa# y en el quinto tercio antes de concluir en el acorde de Re7. Realmente no tendría por qué hacer ese descanso en Fa#. De hecho, lo volvemos a repetir para comprobar cómo queda la resolución del tercio yendo directamente a Re7, sin embargo, creo que realizar ese descanso en Fa# con el acorde arpegiado mientras mantengo el final del verso, me permite afrontar el sexto y último tercio con mayor carácter y fuerza interpretativa. En todo caso, es la decisión que tomamos conjuntamente. Una de las cosas que me ocurre a lo largo de esta y otras tarantas, es la repetición de parte de las frases¹⁷³ a la hora de interpretarlas. Los cantes por tarantas que trato de incorporar a mi repertorio tienen una línea melódica que necesitan de esas reitera-

¹⁷³ La repetición de algunas de las palabras de los versos son una de las características de algunas tarantas. En el caso de la taranta de Escacena lo podemos ver en el anexo nº 4, "Ensayo con Pepe Piñana", a partir del minuto 13'10". Debo señalar que a la hora de interpretar el cante, los cantaores solemos emplear una serie de tarabillas a modo de expresiones o apostillamientos que nos ayudan a crear cierta tensión expresiva y que en todo caso, alargan la estructura métrica original de versos octosilábicos. En la taranta de Marchena son expresiones como "mare de mi alma", "conmigo", o incluso reiteraciones de pronombres con la única finalidad de reiterar y darle más fuerza expresiva a determinados momentos de la letra.

ciones para expresar con mayor ímpetu determinadas partes de la copla. Finalmente, con la cejilla en el primer traste me pilla al límite por lo que decidimos hacerla en Fa# con la cejilla al aire.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>En el de tu anhelo</i>	Re7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>en el barco de tu anhelo,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>que ya están los peces en calma.</i>	Re7 (VI7)
4 ^o tercio	<i>Yo vivo con el recelo,</i>	La 7 (III7)
5 ^o tercio	<i>y por eso a mí me llaman,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>que pescador de tu arroyuelo</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La segunda taranta que vamos a trabajar es del Cojo de Málaga ‘A la oscura galería’. Tras una primera escucha, observamos los acordes con los que termina cada tercio de cante. Es algo que me preocupa, ya que, en la nueva interpretación, y aun dejando margen para armonizar cada una de las frases melódicas con libertad por parte del guitarrista, prefiero respetar los finales de cada tercio. Considero que es uno de los aspectos que confiere la identidad al acompañamiento taranero. No quiero perder en ningún momento ese enfoque en mi interpretación. Observamos que Miguel Borrull nos ofrece un acompañamiento más básico que en la anterior taranta. Valoramos la gran calidad artística de Joaquín Vargas Soto, que realiza una interpretación mucho más reposada, sin tanta velocidad en la voz y en comparación a la mayoría de tarantas trabajadas hasta el momento. Este estilo no tiene demasiados saltos melódicos en los agudos, por lo que considero que podré sacarle bastante partido, por lo que decidimos poner la cejilla en el segundo traste. Con respecto a la tonalidad, Pepe señala que está muy definida en Fa# por lo que volvemos a optar por su empleo. Al ejecutar el primer tercio nos surge la primera indecisión. A la hora de armonizar, Pepe me comenta la opción de incluir como acorde de paso un Re7 antes de concluir en ReM.

En este momento recorro a otro de los elementos de la teoría, concretamente *Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso*.

Con respecto al uso de los llamados acordes de paso, la mayoría de guitarristas los utiliza con frecuencia. De esta forma, Antonio Piñana señala que hay algunos que en ciertos cantes mineros son básicos como el Re7. En este mismo sentido, Antonio Carrión, Juan Ramón Caro o Francisco Tornero, comentan el uso del La7 para pasar a Re o el Mi7 para pasar a La (III grado). De forma parecida se muestra Pepe Piñana: “el silencio del cante es muy importante, pero se puede hacer en su justa medida. Se puede hacer un silencio dejando que el cantaor exponga, pero a la hora de que vaya a caer en un tono básico o propio, se pueden meter una sucesión de acordes mínimos para ayudar al cantaor¹⁷⁴”.

Matizo las afirmaciones de la mayoría de guitarristas ya que por la experiencia en este proceso artístico, he comprobado que con las interpretaciones, en ocasiones y dado el carácter ligado de muchos tercios, el empleo de los acordes de paso me han ayudado a enriquecer y a ejecutar con solvencia muchos tercios, sin embargo, es cierto que en otros casos, he necesitado de menos acordes y más espacio de silencio para el desarrollo de algunos giros melódicos que bajo mi punto de vista, expresaban más sin un colchón permanente de acordes que restaban protagonismo a la línea melódica en algunas de las *tarantas*, como es el caso de “A la oscura galería”.

Con Pepe surgen ciertos problemas a la hora de armonizar el acompañamiento. Es un guitarrista que está constantemente buscando nuevas inversiones y a veces, he de reconocer que me crea cierta confusión. Aunque me considero un cantaor bastante abierto a nuevas propuestas, necesito en este caso, estar muy pendiente del guitarrista porque considero que no debemos complicar tanto el acompañamiento. Es cierto que hay cantaores que necesitan que el guitarrista les adelante una secuencia armónica para llevarlos al acorde final. En mi caso no es necesario y además, pienso que hacer excesivos acordes puede llegar a enturbiar el cante, ya que no se

¹⁷⁴ cf. Entrevista a Pepe Piñana en https://www.youtube.com/watch?v=j9YP_E1zvzQ&t=4s

deja el reposo suficiente a la línea melódica, por lo que le pido que intente hacer la armonía básica sin tantos acordes intermedios.

En este momento surge el elemento *Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros*.

Todos los cantaores entrevistados buscan a guitarristas curtidos en el acompañamiento con los que llegan a un consenso sin grandes problemas. Así, Fosforito afirma que: “Yo no le digo cómo tiene que tocar. Hemos hecho un repaso previo a ver cómo estamos. Normalmente yo iba con guitarristas que ya conocía. Por tarantas hay un límite de un cante a otro. Si hay un momento en que te da un adorno o algo más largo, coges y te vas a tu casa. Que sepa tocar, que tenga gustito, que establezca un diálogo contigo¹⁷⁵” y Rocío Segura: “la comunicación entre el guitarrista y el cantor surge, eso está ahí. Disfruto mucho con la guitarra. Quizás yo tenga más sensibilidad ahora, la vida te pone en determinadas situaciones y en mi caso hace que disfrute más de la música¹⁷⁶. Confirmo el testimonio de los cantaores ya que, a lo largo de mi proceso, estoy teniendo que tomar decisiones que necesitan de un consenso constante con los guitarristas. A lo largo de los ensayos mantengo una actitud de diálogo permanente con las guitarras para llegar a acuerdos que bajo mi punto de vista, enriquezcan el resultado final en cada uno de los cantes. Por otro lado, la mayoría de cantaores han probado otras tonalidades aunque prefieren la sonoridad de Fa#.

Sobre el empleo por parte de los guitarristas de lo que podríamos denominar como tonos desacostumbrados en el acompañamiento de estos cantes. La mayoría de guitarristas consideran que la tonalidad natural y propia es Fa# aunque sí han utilizado otras sonoridades como es el caso de Sol#. Sin embargo, hay una minoría entre la que se encuentran Antonio Piñana y Paco Cepero que nunca la han usado. Así, Antonio Piñana afirma que: “la diferencia es en el acompañamiento. Pero pierde carácter porque el sonido que te da

¹⁷⁵ cf. Entrevista a Fosforito en <https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be>

¹⁷⁶ cf. Entrevista a Rocío Segura en <https://www.youtube.com/watch?v=7Ma5tXwKdxs&t=6s>

el toque por tarantas es especial. Aunque la línea melódica sea la misma, se enriquece mucho más con el toque por tarantas¹⁷⁷”. Paco Cepero nos introduce en otro aspecto, a mi juicio interesante a la hora de entender la guitarra de concierto en contraposición a la de acompañamiento, y es el respeto hacia los acordes y armonías clásicas cuando se trata de acompañar al cante: “A la hora de hacer una composición lo puedo entender, pero los cantes tienen que sonar como son, una siguiiriya es una siguiiriya y una malagueña es una malagueña¹⁷⁸”.

Matizo las afirmaciones anteriores. Realmente estoy de acuerdo en que la tonalidad natural considerada como propia de estos cantes es Fa# y que, además, el acompañamiento en otras tonalidades asociadas al acompañamientos de otros cantes como malagueñas o granaínas, pueden desvirtuar el cante porque tienen otra sonoridad que recuerda a otros estilos. Sin embargo, a lo largo de este proceso y de cara sobre todo a la grabación discográfica de un número tan considerable de cantes pertenecientes al mismo ámbito estilístico, hemos decidido hacer uso de otras tonalidades que, a priori, no están asociadas a otro sistema de acompañamiento. En este sentido, y aun pudiendo resultar extraño de cara al aficionado o al resultado final del disco, creo que puede aportar un nuevo color y sonoridad en el acompañamiento de algunas de estas tarantas.

En el caso concreto de esta taranta del Cojo de Málaga, y aunque intento mantener la estructura original, me surge la oportunidad de introducir una pequeña variación en el segundo tercio, realizando una caída final en Si menor tras alargar el tercio sobre una serie de dominantes secundarias del acorde. Aunque lo natural sería caer en La Mayor, decidimos usar esa secuencia de dominantes secundarias y quedarnos en Si menor como acorde final. Para conseguir el efecto deseado en esa secuencia, sí que le insisto en terminar juntos en Si menor y tras un brevísimo reposo, iniciar dicha secuencia al

¹⁷⁷ cf. Entrevista a Antonio Piñana en <https://www.youtube.com/watch?v=IUdueRWXDGo&t=25s>

¹⁷⁸ cf. Entrevista a Paco Cepero en <https://www.youtube.com/watch?v=4zV6aHZNsAk>

unísono. Creo que de esta forma podemos proporcionar otro color sobre la línea melódica.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>A la oscura galería,</i>	Re7 (VI7)
2 ^o tercio	<i>que baja el minero cantando,</i>	Si m (IV)
3 ^{er} tercio	<i>a la oscura galería.</i>	Re7 (VI7)
4 ^o tercio	<i>Y aunque canta va pensando,</i>	Sol M (II)
5 ^o tercio	<i>si veré a la mare mía</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>que por mí queda llorando</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La tercera taranta que ensayamos es también del Cojo de Málaga ‘Nadie las sabe cantar’. A diferencia de las anteriores, el sonido es bastante deficiente, lo que nos hace tener que realizar varias escuchas para delimitar el sentido que Montoya da al acompañamiento. Es una taranta donde también existe un gran componente rítmico y que observamos en el uso constante del pulgar y del dedo índice a modo de cejilla. En este sentido, utiliza el acorde de Fa# Mayor en lugar del acorde de Fa # de tarantas con las tres primeras cuerdas al aire, lo que, bajo mi punto de vista, le resta sonoridad flamenca a este cante. Pepe argumenta que probablemente al tener ese aire rítmico, tenía más sentido utilizar la técnica de rasgueo con el acorde con cejilla, más que hacerlo con el acorde de taranta, sobre todo a la hora de hacer la subida cromática propia de un fandango .

Como en algunas de las anteriores, eliminamos el componente rítmico y decidimos hacerla con la cejilla en el segundo traste. La mayor dificultad en la interpretación surge con el primer y tercer tercio. Nos cuesta encajarlo y sobre todo enfocar convenientemente la conclusión. Aunque en ambos tercios termino en Sol, decidimos concluir el primer tercio en Re Mayor tras dar el acorde de Sol Mayor como tono de paso, y el tercero lo mantenemos en Sol Mayor. Creo que así creamos una variación que evita la monotonía en el acompañamiento al no repetir los mismos grados constantemente.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Que nadie las sabe cantar</i>	Re M (VI)
2 ^o tercio	<i>las tarantas de Linares,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>que nadie las sabe cantar.</i>	Sol M (II)
4 ^o tercio	<i>Que las cantan los mineros</i>	La M (III)
5 ^o tercio	<i>cuando van a trabajar</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>a las minas del romero</i>	Sol M- Fa# (II-I)

La cuarta taranta es de Manuel Vallejo ‘Le llaman Laura’. De las cinco que voy a trabajar con Pepe, es la única que está acompañada por granaínas. Personalmente me hubiera gustado hacerla en esa tonalidad pero me es imposible. Me pilla altísimo por lo que a veces, se hace de la necesidad virtud, y Pepe me ofrece una nueva tonalidad que me parece muy sugerente. Bajando la segunda cuerda de Si a La, tenemos una nueva posibilidad sonora que probamos de inmediato. Se trata de lo que podríamos denominar como toque en La, pero que con esa nueva afinación y por el choque que crea la segunda cuerda (Mi, La, Re, Sol, La, Mi), nos recuerda al toque por tarantas. Se produce una tensión que me parece muy sugerente. Decidimos ponerla con la cejilla en el primer traste. Ya estamos casi al final de los ensayos y llegados a este punto, he podido comprobar cómo hemos usado una gran variedad de sonoridades diferentes: Fa#, Mi flamenco, Sol# y Re#.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>De los laureles,</i>	Fa M (VI)
2 ^o tercio	<i>a ti te llaman por nombre Laura,</i>	Sol M (II)
3 ^{er} tercio	<i>si no eres de los laureles,</i>	Fa M (VI)
4 ^o tercio	<i>que los laureles son firmes,</i>	Sol M (II)
5 ^o tercio	<i>y tú para mí no lo eres.</i>	Fa M (VI)
6 ^o tercio	<i>A ti te llaman por nombre Laura.</i>	Si M- La (II-I)

La última taranta que ensayamos es de Pepe el de la Matrona ‘El Alcalde de Guadix’. De las cinco, es la que mantiene el carácter rít-

mico más definido. Esta grabación es de las más antiguas del repertorio seleccionado (1911) y hace una interpretación más parecida a lo que sería el origen de estos cantes. De hecho, el acompañamiento por arriba, en tono de malagueña y el empleo constante de la técnica del rasgueado hace que estemos antes un fandango. Probamos en tono de minera pero me cuesta mucho trabajo encajar la línea melódica, por lo que, finalmente, optamos por el tono de taranta y con la cejilla en el primer traste. La mayor dificultad es el agudo con el que concluye el segundo tercio y que quiero mantener a toda costa, ya que me parece la característica más distintiva del cante.

La estructura de mi interpretación será la siguiente:

1 ^{er} tercio	<i>Ha publicaíto un bando</i>	Re M (VI)
2 ^o tercio	<i>el alcalde de Guadix,</i>	La M (III)
3 ^{er} tercio	<i>ha publicaíto un bando,</i>	Re M (VI)
4 ^o tercio	<i>que las cañas de maíz,</i>	La M (III)
5 ^o tercio	<i>no se lleven arrastrando,</i>	Re7 (VI7)
6 ^o tercio	<i>porque tienen que servir.</i>	Sol M-Fa # (II-I)

3.7. Cuestión final

Como conclusión a los ensayos desarrollados y con el firme propósito de haber podido transparentar todo el proceso desde la preparación de mi viaje autoetnográfico con la elaboración de la teoría, pasando por la primera escucha y con los ensayos, pregunté a los diferentes perfiles sobre la idoneidad o no, de una investigación de este tipo.

En este momento recurro al último de los elementos que sería *Sobre la propuesta investigadora*.

Todos los perfiles consideran que se trata de una investigación interesante y necesaria. Algunos de los testimonios más significativos

al respecto son los de José Francisco Ortega: “Es algo muy desconocido para el aficionado, salvo para los que están muy cercanos a los artistas. Pero sobre todo creo que tiene un interés inmediato para todas aquellas personas que se están acercando al flamenco desde una perspectiva académica, todos los alumnos. Es interesantísimo también para los propios cantaores. Creo que cada uno sigue su método de trabajo y que tú puedas proponer o evidenciar cuál es tu método y al mismo tiempo cruzarlo con las experiencias de otros va a ser interesantísimo¹⁷⁹”, Rocío Márquez: “Estamos en un momento en el que es muy necesaria. El flamenco ha entrado en el mundo académico. Te das cuenta de que hay muchos tópicos y creo que es necesario como contraargumento para dar pasos adelante, tanto para el mundo del flamenco como para los aficionados¹⁸⁰”, Manolo Sanlúcar: “Me parece que es muy interesante. Lo triste del caso es que no se haya hecho hasta ahora¹⁸¹” o Javier Latorre: “Me parece que todo lo que se investigue y se clarifique sobre el flamenco es poco. Y no estamos muy acostumbrados entre flamencos a este tipo de trabajos¹⁸²”.

Por todo lo dicho anteriormente, parece evidente que la investigación flamencológica se ha centrado mayoritariamente en aspectos relacionados con la historia, sociología, antropología y la cada vez más notoria investigación analítica de sus formas estilísticas. Con esta investigación sobre mi proceso artístico, pretendo ahondar en el punto de vista de la práctica interpretativa de los propios artistas flamencos. Por tanto, confirmo las declaraciones de los diferentes perfiles de informantes. Considero que se trata de una investigación que no está hecha y espero poder aportar un poco más de luz a la investigación musical en torno al flamenco.

¹⁷⁹ cf. Entrevista a José Francisco Ortega en <https://www.youtube.com/watch?v=oZsm7LR0QOE&t=14s>

¹⁸⁰ cf. Entrevista a Rocío Márquez en <https://www.youtube.com/watch?v=vIxzQg52WpE&t=14s>

¹⁸¹ cf. Entrevista a Manolo Sanlúcar en <https://www.youtube.com/watch?v=xvvyoXf2Ilk&t=5s>

¹⁸² cf. Entrevista a Javier Latorre en <https://www.youtube.com/watch?v=04CRWE5qq1U>

4. El disco

Con la preparación del disco con el que finalizo mi tesis, me planteo realmente la relación que surge entre la investigación realizada y la materialización del proceso de incorporación a mi repertorio de las veinte tarantas seleccionadas. No pretendo que la conclusión de mi trabajo sea el disco, si bien es cierto que es el resultado musical en el que puedo concretar y transmitir todo aquello que ha ocurrido tras los ensayos, a lo largo en el proceso artístico en que me he visto inmerso. Considero que es la forma ideal de completar mi experiencia y poder comparar las nuevas interpretaciones con los cantes primitivos. Tal y como señala Palomares:

El esfuerzo intelectual de un músico se traduce en el recital, en el concierto, en la grabación de discos, video-discos u otros soportes informáticos, se proyecta en su actividad docente y cada interpretación aporta una nueva significación al conocimiento artístico, tanto en su dimensión educativa como cultural, lo mismo que las reflexiones, análisis y conclusiones de un investigador de cualquier rama científica se concreta, en definitiva, en una publicación y también tiene su repercusión en la creación del conocimiento [...] La experiencia interpretativa, además, tiene la consideración inequívoca de la transferencia del conocimiento, porque las actividades prácticas interpretativas, guardan relación directa con lo que se pretende enseñar, y esto no es posible hacerlo sólo desde los fundamentos y la experiencia teórica sino, sobre todo desde la práctica interpretativa (Palomares Moral, 2010: 4)

El día 16 de agosto de 2016 comencé la grabación discográfica con la que culmino el proceso de montaje e incorporación a mi repertorio de estos estilos, siendo un momento clave en este trabajo. Tras la realización de los ensayos, he podido dejar clara la estructura de cada cante y el tipo de acompañamiento que quería. Sin embargo, de cara a la grabación, hay aspectos en los que he preferido dejar cierto margen a la elección aleatoria de recursos tales: determinados giros melódicos antes de resolver los tercios, la altura real en que las cantaría y que dependía en algunos casos, de las condiciones vocales en el momento de la grabación, el margen de cada guitarrista a la hora de elaborar sus falsetas para cada uno de los cantes, así como

los pequeños detalles y recursos armónicos que puedan elegir durante algunas partes del acompañamiento; como la forma de elaborar las cadencias o pequeños interludios entre la salida y el cante.

En esta última fase del desarrollo de la investigación, incluyo los dos últimos elementos de la teoría. El primero es *Sobre el concepto de improvisación en el flamenco*.

Se trata de uno de los temas más controvertidos y polémicos en el tratamiento de la interpretación flamenca. Sobre él, la mayoría de cantaores sostienen que en el flamenco existen melodías preestablecidas y que a partir del conocimiento de una adecuada técnica lo que se hace es adornarlas o improvisar en lo que se refiere al guión de interpretación, en el orden de los estilos y las letras, para lo que se necesita de una buena técnica. Calixto Sánchez sostiene que no existe margen a la improvisación: “lo que se trabaja en tu casa es lo que sale en el escenario¹⁸³”. Arcángel es el único cantaor que concibe la improvisación como la forma de recrear la melodía y la rítmica en el cante. Sin embargo, la mayoría considera sinónimos los términos improvisación e inspiración¹⁸⁴. Por otro lado, la mayoría de guitarristas considera que hay una improvisación entendida como la elección aleatoria de recursos que se conocen y que se deciden en el momento justo de la interpretación. Como ejemplo de la opinión mayoritaria de guitarristas, Manolo Franco afirma que: “Tú puedes improvisar a la hora de tener varios recursos y elegir sin saber cuál en cada momento. O sea, yo considero que se improvisa sobre la base del conocimiento [...] En el cante hay poco margen. Aquí este todo muy preparado. Ahora, tú puedes darme una rueda de acordes y puedo improvisar, pero en una falseta por soleá no puedo¹⁸⁵”.

¹⁸³ cf. Entrevista a Calixto Sánchez en <https://www.youtube.com/watch?v=mRoh2cgOVfw&t=6s>

¹⁸⁴ En un sentido parecido se muestra Jonathan Harvey cuando señala que en el ámbito musical, la inspiración puede jugar un papel en la creación o recreación de una pieza musical. Para más información, véase HARVEY, Jonathan; *Música e inspiración*. Reino Unido: Faber and Faber, 1999, p. 12.

¹⁸⁵ cf. Entrevista a Manolo Franco en <https://www.youtube.com/watch?v=0KcmsINYaeo>

En el flamenco se ha de tener en cuenta que, aunque se desarrolla con mucha libertad expresiva, existen unos códigos tradicionales muy concretos y sólidos en cuanto a sus formas y estructuras. Esto hace que los cantaores, en la mayoría de los casos, tengamos modelos delimitados que aprendemos tal y como lo dejaron grabados sus creadores. En estas circunstancias, el empleo de variaciones sobre los patrones melódicos hay que tratarlo con mucho cuidado, sobre todo cuando se trata como en mi caso, de realizar una recuperación e incorporación de un repertorio de cantes que en la mayoría de sus formas musicales ya están registradas por los propios autores. Por otro lado, matizo la afirmación de Rocío Márquez cuando señala que los cantaores somos producto de una visión excesivamente academicista en el flamenco y tendemos a aprender los cantes al milímetro, dejando poco margen a la creatividad. En mi caso y tal y como he experimentado a lo largo del proceso de ensayos y la posterior grabación, más que improvisar en el orden de estilos o letras, he intentado mantener la estructura melódica básica de los cantes, pero también me he dejado llevar por mi propia necesidad de aportar cambios que considero que enriquecen unos modelos que en algunos casos, y bajo mi punto de vista, no estaban del todo definidos musicalmente. Tal y como pude comprobar en los ensayos anteriores y el trabajo realizado con cada una de ellas, los casos más evidentes y en los que he tenido que llevar a cabo un proceso de reconstrucción melódica a la hora de adaptar los cantes a mis propias facultades son los siguientes: ‘Di a la guitarra que suene’ de La Salerito, ‘Te compraré un refajo’ de Manuel Escacena y ‘Trabajando en una mina’ de Niño de la Isla

En la grabación de estas tarantas y a la hora de adaptar los cantes a mi propia tesitura mediante el empleo de las nuevas sonoridades empleadas, me he encontrado ante la dificultad de tener que adaptar determinados giros, y emplear respiraciones y determinados silencios que me han llevado a variar en algunos aspectos, los modelos interpretativos originales. También he de señalar que, en cierta medida, y en función del estado anímico del momento justo de la interpretación, me permito recrear algunas partes de la melodía, pero siempre siendo consciente del conocimiento profundo de las estructuras melódicas originales de cada cante. En el caso de la

guitarra y por la experiencia en este proceso, en los ensayos, nos centramos exclusivamente en el trabajo conjunto para preparar el acompañamiento y la estructura de cada taranta. Decidimos que los músicos se prepararan y decidieran por su cuenta qué tipo de falsetas harían de cara a la grabación discográfica.

A lo largo de mi carrera profesional, he registrado siete discos como solista y aunque en 2011 grabé “Antología del cante minero” para el sello discográfico Inedit/ Maison des Cultures du Monde (París), nunca me había enfrentado a realizar un trabajo monográfico sobre variantes de un mismo estilo. Teniendo en cuenta que todos los temas pertenecen al mismo ámbito musical, me planteo qué sistema de grabación utilizar para obtener los mejores resultados y respetar al máximo lo ensayado con los guitarristas sin perder frescura en la grabación.

Surgen cuestiones técnicas relativas al propio curso de la grabación. En este momento recorro a la teoría y concretamente *Sobre la grabación discográfica*.

Sobre el sistema de grabación Danuser (2016) nos comenta lo siguiente:

Aparte de su singularidad y del surgimiento de un devenir sonoro coherente, lo que diferencia a la ejecución en vivo de la producción de estudio es, ante todo, el aspecto comunicativo (Danuser, 2016: 33).

En este sentido, he de señalar que la forma clásica y a través de la cual, se han grabado todas las tarantas que he trabajado a lo largo de esta tesis así como las grandes antologías del flamenco como “Magna Antología de Hispavox”, ha sido mediante la grabación en directo. Sin embargo los avances tecnológicos nos permiten que podamos grabar desde un simple ordenador como si fuera todo un estudio de grabación. En este sentido, la grabación por pistas nos permite registrar diversas fuentes sonoras y unirlos posteriormente. Aunque la mayoría de cantaores alterna entre la grabación en directo y por pistas, Fosforito y Calixto Sánchez son los dos únicos cantaores que han grabado sus discos enteramente en directo. Como ejemplo, son bastante clarificadoras las palabras del maestro

Fosforito y en las que podemos comprobar cómo se grababa en los años 60 y 70 del siglo pasado: “Yo llegué a grabar cuarenta y ocho cantes en 1969, una antología en cinco tardes en directo con un panel por medio. Sólo se nos veía la cabeza. Quitábamos la salida de los cantes por una cuestión de tiempo. Al terminar, hubiera repetido algunos cantes, pero no daba tiempo, yo estaba contento en un 80%¹⁸⁶”. Hay cantaores que aunque normalmente han grabado por pistas, en su etapa actual prefieren la grabación en directo. Así Arcángel afirma que: “ahora es la primera vez que lo he hecho en directo. En el directo hay lo que hay. Las canto cinco veces y eliges la mejor. Yo grabo varias veces el mismo cante en varios discos distintos. Ahí te la juegas¹⁸⁷”. El único cantao de los entrevistados que siempre graba por pistas es Segundo Falcón.

En contra de lo que hace la mayoría, en mi caso, al igual que Segundo, a lo largo del proceso y tras consensuar con los cuatro guitarristas, decidimos grabarlo por pistas. Quería cuidar al máximo todo los detalles y consideré que la mejor forma era grabar primero voces “fantasma” o de guía para introducir las guitarras, y por último las voces buenas. De esta forma, es más fácil corregir los posibles errores sin tener que repetir el cante y la guitarra a la vez. Sin embargo, reconozco que he podido perder la frescura del momento, esa especie de sintonía que se establece con el músico en el momento justo de sentarse en el estudio. Aun así, debo señalar que estuve presente en todas las sesiones de trabajo para controlar aspectos como la afinación de las voces con las guitarras o para la edición de cada grabación. En algunos casos como el de Antonio Piñana he tenido que repetir en varias ocasiones las contestaciones para poder cuadrar el tiempo y la intención con que se grabaron las diferentes frases melódicas de cada cante. Para tener una mayor cercanía y naturalidad, he realizado cada sesión por separado con cada uno de los guitarristas, grabando todas las *tarantas* que me

¹⁸⁶ cf. Entrevista a Fosforito en

<https://www.youtube.com/watch?v=FnW2HHbwToU&feature=youtu.be>

¹⁸⁷ cf. Entrevista a Arcángel en <https://www.youtube.com/watch?v=skI-sYybEAc&t=322s>

acompañan y asegurándome una máxima calidad en las interpretaciones realizadas.

Antes de comenzar la grabación, intenté crear un ambiente lo más relajado posible para que la grabación transcurriera de la forma más natural. He de decir que, aunque en el flamenco los cantaores interpretamos de memoria, durante esta parte del proceso me preocupaba enormemente acordarme de todas las letras y de la línea melódica de cada una de las tarantas, por lo que decidí llevar todas las anotaciones escritas que había hecho previamente. He de señalar que el resultado ha sido plenamente satisfactorio para todos y cada una de las interpretaciones se ha realizado con gran entrega y calidad por parte de cada uno de los guitarristas. Pude comprobar la complicidad que hubo con los guitarristas en todo momento y, lo más importante, el alto grado de empatía que se estableció. Todo ello con una gran naturalidad expresiva.

5. Resultados de la investigación: de la teoría general a mi experiencia artística

A continuación, expongo la siguiente tabla comparativa en la que muestro los resultados de la investigación, mediante la triangulación realizada entre mi experiencia a lo largo del proceso de ensayos y los elementos establecidos desde la teoría general sobre la práctica interpretativa flamenca.

DESDE LA TEORÍA GENERAL	DESDE MI PROCESO ARTÍSTICO
1. Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios	
La mayoría de cantaores confirman que se mueven por la inquietud de mejorar su formación y profundizar en el conocimiento de nuevos estilos. Con respecto a las fuentes, todos los cantaores acuden a las grabaciones originales y una minoría las combina con versiones de cantaores posteriores. Al escuchar los nuevos estilos, la	Confirmo la visión de la mayoría de cantaores. Con este trabajo me he movido por la inquietud de buscar nuevas formas de expresión a través de la investigación y la profundización en el estudio de un repertorio estilístico al que estoy íntimamente ligado por tradición familiar. Para ello, ha sido fundamental acudir a las

<p>mayoría se fija en elementos como la afinación, expresión y originalidad.</p>	<p>fuentes originales y estudiar el tratamiento de las versiones hechas por cantaores actuales, en cuestiones tales como la vocalización y expresión.</p>
<p>2. Sobre las peculiaridades y características musicales.</p>	
<p>La mayoría de teóricos señalan que las tarantas son estilos de una gran riqueza melódica y una profunda carga dramática. José Francisco Ortega y Norberto Torres hacen alusión al empleo de ciertos cromatismos como el V grado rebajado.</p>	<p>Confirmando el punto de vista de la mayoría de los teóricos. Para mi proceso artístico he optado por trabajar una serie de estilos de gran pluralidad artística y variedad melódica. En ellos y sobre determinadas líneas melódicas, los artistas y creadores fueron introduciendo matices que configuraron las diferentes variantes estilísticas.</p>
<p>3. Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes</p>	
<p>La mayoría de cantaores comienzan con un estudio comparativo de las principales versiones. Para la mayoría, el lugar de ensayo es su estudio y realiza un trabajo individual previo al conjunto con el guitarrista. Suele grabarse los ensayos a excepción de Rocío Segura. La mayoría realiza anotaciones sobre las letras y sólo la mitad las tiene en cuenta posteriormente. Ante la dificultad para poder ligar los tercios correctamente, señala la importancia de una buena técnica respiratoria. Con respecto a los guitarristas, la mayoría considera fundamental el ensayo para preparar los nuevos estilos.</p>	<p>Confirmando la visión de la mayoría de cantaores. En mi trabajo he comenzado con una primera escucha que considero fundamental, en la que realizo un análisis lo más pormenorizado posible y voy asimilando y adaptando las líneas melódicas a mis condiciones vocales. Con respecto a las anotaciones, matizo la visión de los cantaores entrevistados, ya que las notas que voy tomando sobre las letras y la línea melódica, así como sobre todo lo que va ocurriendo en los ensayos con las guitarras, siempre las he tenido en cuenta posteriormente. Ante la dificultad para ligar determinados tercios, confirmo las declaraciones de la mayoría. En este sentido, considero fundamental mantener una adecuada postura corporal y respirar en los sitios que afecten lo menos posible al sentido melódico y a la entonación. Por otro lado, me he servido en todo momento de la gra-</p>

	bación audiovisual como una de las herramientas etnográficas fundamentales para mi proceso artístico.
4. Sobre la libertad expresiva y su cualidad como cante “libre”	
La mayoría de teóricos, cantaores y bailaores consideran que las tarantas, como estilos exentos del componente métrico, tienen una mayor libertad expresiva. Señalan que se trata de estilos que poseen una rítmica interna que se materializa en una dinámica de interpretación. Asimismo, señalan la importancia de conocer las bases tradicionales del cante y sus estructuras para poder establecer y manejar un lenguaje y unos códigos expresivos comunes.	Confirmando las declaraciones de la mayoría de los perfiles entrevistados. Los estilos de tarantas seleccionados, aun siendo libres, poseen una rítmica interna que se concreta en una dinámica particular, de ligar los tercios del cante, en una alternancia de pregunta- respuesta entre el cantaor y guitarrista; una especie de diálogo musical que lleva un tempo intrínseco que hay que respetar. El conocimiento de sus estructuras básicas y lenguajes expresivos, me ha permitido moverme con una gran libertad interpretativa. Es en esta coyuntura, en la que considero, que como cantaor, intento encontrar una nueva estética interpretativa basada en el desarrollo de la ornamentación y el melisma.
5. Sobre los medios tonos y dinámica	
La mayoría de los teóricos y cantaores consideran tres acepciones en torno al medio tono; como un semitono real, el empleo de una dinámica entendida como el uso de medias voces (mezzoforte) y el uso de ciertos cromatismos asociados incluso a cuartos de tono. Hay cantaores como Arcángel o Rocío Segura que asocian el empleo de estos cromatismos a la ejecución de determinados glissandos o arcos melódicos que utilizan con regularidad en sus interpretaciones. Por otro lado, todos dan una gran importancia al empleo de una ade-	En mi trabajo he diferenciado los conceptos y posterior aplicación del medio tono y la dinámica, por lo que matizo la consideración de la mayoría de teóricos y cantaores. Por un lado, hago referencia a semitonos en sentido descendente (siendo los más utilizados Re-Do# y La-Sol#) y por otro, a oscilaciones mucho más pequeñas que pueden ser consideradas como micro tonalidades o incluso cuartos de tono. En los ensayos y preparación de las tarantas seleccionadas, he utilizado esos cromatismos como una forma de relajar la rítmica

<p>cuada dinámica en la interpretación de los cantes mineros.</p>	<p>propia de cada tercio, realizando puntos de inflexión con los que he pretendido enriquecer melódicamente las versiones de las mismas. Con respecto a la dinámica, confirmo la visión de la mayoría de cantaores. En el trabajo de interpretación de las tarantas seleccionadas, ha sido fundamental el trabajo sobre una adecuada diferenciación de planos sonoros.</p>
<p>6. Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado</p>	
<p>La mayoría de los teóricos coinciden en que el artista flamenco, en cualquiera de las facetas, realiza un trabajo de mucha minuciosidad basado en una escucha continua de los modelos clásicos. De esta forma, consideran que a la hora de preparar nuevos repertorios, es fundamental el trabajo conjunto con el guitarrista.</p> <p>Por otro lado, la mayoría de teóricos confirman que para el aficionado, es fundamental la memoria auditiva y sí perciben cambios en los cantaores en función del guitarrista que le acompaña.</p>	<p>Confirmo la visión de la mayoría de teóricos. La tarea minuciosa con cada guitarrista ha sido una premisa indispensable. Los cantes por tarantas sobre los que he trabajado, y las aportaciones de cada guitarra, han sido la base sobre la que poder realizar una nueva interpretación y, lo más importante, basada en mi propia forma de ver y sentir los cantes mineros. Soy consciente que he tomado decisiones que pueden crear un cierto desconcierto en el aficionado, que suele atender a modelos prefijados, pero tengo claro que debo ser fiel a mi propia sensibilidad musical, lo que me permite ahondar en mi propio lenguaje expresivo.</p>
<p>7. Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos.</p>	
<p>La mayoría de guitarristas consideran que casi todas las tarantas son nuevas en su repertorio y que pueden sacarle provecho en el acompañamiento. La mayoría afirma que su actitud y su papel como músico, es diferente según el cantaor y la forma</p>	<p>Confirmo las declaraciones de la mayoría de guitarristas. El trabajo conjunto nos ha servido para conocernos mucho mejor, tanto desde el punto de vista profesional como personal. He experimentado un enriquecimiento a nivel artístico muy positivo.</p>

de trabajar. Asimismo, considera que el proceso artístico ha repercutido positivamente en la relación que mantienen conmigo desde los puntos de vista personal y profesional.	A través de este proceso, he podido intervenir en todo momento en las decisiones de los músicos con respecto al acompañamiento, a la vez que he pretendido dejar una gran libertad de acción para elegir la armonización en cada una de ellas.
8. Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios	
La mayoría de los teóricos sostienen la importancia de las letras en el conjunto de la expresividad flamenca y señala que el cantaor debe cuidar al máximo la vocalización. Una minoría entre la que se encuentra Norberto Torres considera que la letra tiene un papel secundario y que lo que prima en la escucha selectiva que realiza es el contenido estrictamente musical. En referencia a las dificultades que encuentran a la hora de adaptar una nueva letra a melodías preestablecida de cantes mineros, la mayoría sostiene que es un tema complicado y que exige mucho estudio. A la hora de incorporar nuevos cantes a sus repertorios, todos respetan e interpretan normalmente las letras originales y la mayoría sí se han visto en situaciones en las que no han entendido una copla o verso de la misma, y ha intentado informarse con otras personas o especialista.	Confirmo la visión de la mayoría de teóricos. He realizado un trabajo previo de análisis de las coplas de cada taranta para no dejar ningún cabo suelto a la hora de expresarlas correctamente mediante una adecuada dicción y vocalización. A la hora de trabajar sobre las letras originales, matizo la declaración de la mayoría de cantaores, ya que, en mi trabajo, la mayoría de letras se han entendido correctamente, aunque al incorporar nuevas a esquemas melódicos determinados, he tenido que modificar la entonación en algunas partes del cante. Para ello, y en el caso que me ocupa, hago un trabajo minucioso para poder desmenuzar los tercios y frases melódicas y trabajarlos por esquemas melódicos separados. Considero que cada taranta tiene una expresión que es indisoluble de su contenido poético.
9. Sobre la salida y temple	
La mayoría de cantaores distinguen claramente entre el temple como un modo de coger el tono antes del desarrollo del cante, y la salida como fórmulas melódicas preestablecidas y diferentes para cada cante. El único	Refuto la visión de la mayoría de cantaores, ya que no he distinguido entre ambos conceptos, utilizándolos indistintamente como una forma de preparación al cante. Por otro lado, confirmo la visión de la minoría,

cantaor que no diferencia ambos conceptos es Fosforito. Por otro lado, la mayoría utiliza en mayor medida el temple y cuando decide hacer salidas a los cantes, opta por interpretar los modelos de aportación personal a diferencia de los ya establecidos, como los de Marchena o Manuel Vallejo. Hay una minoría entre los que se encuentran Rocío Segura y Juan Pinilla que ejecutan las fórmulas de salidas al cante preestablecidas.	empleando como salidas algunas fórmulas establecidas que suelen tener el mismo esquema melódico.
--	--

10. Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas

La mayoría de los teóricos consideran que la actitud debe ser la misma ante cualquier estilo. La mayoría de cantaores sostienen que se trata de representar un mundo determinado en el que tiene mucho que ver el contenido de las letras de los cantes y la capacidad del cantaor para meterse en el papel interpretativo.	<p>Confirmo el punto de vista de la mayoría de informantes. En mi proceso artístico, ha sido fundamental la actitud de respeto y de compromiso con los modelos tradicionales. Ante el contenido dramático de las letras de las tarantas, he tenido que adoptar un papel y entender a la perfección lo que se está transmitiendo en cada momento.</p> <p>Todo esto hace que haya afrontado el proceso interpretativo bajo ópticas y aptitudes diferentes, donde adquiere un papel primordial el componente expresivo y el carácter singular de cada cante.</p>
---	---

11. Sobre el orden de interpretación

La mayoría de cantaores consideran que a la hora de interpretar cantes mineros, lo normal es hacer como mínimo dos estilos a excepción de Jeromo Segura que hace cuatro o cinco y Segundo Falcón que interpreta hasta ocho cantes. Sin embargo, hay una minoría entre la que se en-	Refuto la visión de la mayoría de cantaores, ya que, a lo largo del proceso, he interpretado una sola copla por cada taranta correspondiente a un único estilo. Por otro lado, confirmo la visión de la minoría, ya que, en ocasiones, al interpretar dos variantes en un mismo número, siem-
---	---

<p>cuentra Rocío Márquez, que, en ocasiones, las ejecutan solas, sin acompañarlas con otro estilo del repertorio minero.</p> <p>Con respecto a la consideración como elementos de preparación de alguno de ellos, hay una minoría entre los que se encuentran Arcángel y Jeromo Segura, que suelen utilizar algún estilo más liviano al principio y como elemento previo a las tarantas. Por otro lado, la mayoría comienza con una taranta.</p>	<p>pre intento comenzar con el que exige menos exposición vocal o sencillamente me sirvo de él, porque me ayuda a templarme para el que viene después. Cuando interpreto más de un cante en un mismo número, nunca empiezo con una taranta. Siempre lo he considerado como el estilo minero más valiente y no como elemento de preparación, más bien al contrario, como remate y de mayor fuerza expositiva.</p>
<p>12. Sobre las condiciones vocales en las tarantas</p>	
<p>La mayoría de cantaores sostienen que para los estilos taranteros, no hay que tener unas características vocales específicas, siendo importante una correcta vocalización de cada uno de los versos y su correspondencia con la entonación y sentido melódico. Por el contrario, Calixto Sánchez es el único cantaor que sostiene que para su correcta ejecución, sí se necesita un tipo de voz determinada asociada a características tales como la agilidad y la capacidad de hacer escalas con gran velocidad. De esta forma, la mayoría sostiene que en los cantes por tarantas se requiere de una buena técnica respiratoria que permita una adecuada interpretación.</p>	<p>Refuto la visión de la mayoría, ya que, en el caso de las tarantas que he trabajado, y que son una muestra de las que se interpretaban a primeros de siglo XX, podemos observar que se trata de voces con una características específicas; láinas o ligeras. Teniendo en cuenta que mis características vocales son en algunos casos, parecidas a la estética imperante de la época, he intentado imprimirles el mismo carácter en cuanto a fluidez y velocidad. Por otro lado, confirmo la visión de la mayoría. Teniendo en cuenta el carácter ligado de muchos tercios, he tenido que hacer uso de una buena técnica respiratoria.</p>
<p>13. Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas</p>	
<p>La mayoría de guitarristas sostienen que el elemento definitorio que da la identidad al mundo minero es la sonoridad de Fa# flamenco, aunque</p>	<p>Matizo la consideración de la mayoría de guitarristas, ya que, aunque todos los que han participado a lo largo del proceso consideran que la tonalidad</p>

<p>han utilizado otros como Sol# (tono de minera). Hay una minoría entre la que se encuentran Paco Cepero, Manolo Sanlúcar y Antonio Piñana, que únicamente se han servido del tono en Fa#.</p> <p>En relación al papel de la guitarra en la evolución, innovación y consolidación de los cantes por tarantas, todos los teóricos y la mayoría de cantaores y guitarristas, consideran que la guitarra ha jugado un papel fundamental en la evolución del cante flamenco en general y en los cantes mineros en particular.</p>	<p>natural en los cantes mineros es Fa#, de cara sobre todo a la grabación discográfica de un número tan considerable de cantes pertenecientes al mismo ámbito estilístico, han decidido hacer uso de otras tonalidades y armonías que, a priori, no están asociadas a otro sistema de acompañamiento, como es el caso de La flamenco o Re#. A lo largo de mi proceso artístico, el papel de la guitarra ha sido un elemento clave en cuanto a las nuevas aportaciones que realizan los músicos, por lo que confirmo la visión de la mayoría de perfiles entrevistados.</p>
<p>14. Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso</p>	
<p>La mayoría de guitarristas sostienen que se pueden hacer nuevas aportaciones armónicas siempre y cuando, no se sobrepase unos límites y sobre todo dependiendo de que el cantaor sea más o menos abierto a nuevas propuestas armónicas y a determinados acordes que se salen de lo más tradicional. Una minoría, entre los que están Paco Cepero y Antonio Piñana no introduce nuevas armonías que puedan desviarse de los cánones tradicionales.</p> <p>Con respecto al uso de los llamados acordes de paso, la mayoría los utiliza con frecuencia, siendo Manolo Sanlúcar el único guitarrista que señala que los emplea muy poco, sosteniendo por otro lado, la contradicción que supone el hecho de usar acordes de séptima entre la cadencia andaluza.</p>	<p>Confirmo la consideración de la mayoría de guitarristas. Me considero un cantaor abierto a nuevas propuestas y he dejado libertad en todo momento a los músicos para armonizar como han considerado oportuno. En relación al uso de los acordes de paso, matizo la visión de la mayoría, ya que, con la experiencia en este proceso artístico, he comprobado que con las interpretaciones, en ocasiones y dado el carácter ligado de muchos tercios, su uso me ha ayudado a enriquecer y a ejecutar con solvencia muchos tercios. Sin embargo, es cierto que en otros casos, he necesitado de menos acordes y más espacio de silencio para el desarrollo de algunos giros melódicos que, bajo mi punto de vista, expresaban más sin un colchón permanente de acordes que restaban protagonismo a la línea melódica en algunas de las tarantas.</p>

15. Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros	
<p>Todos los cantaores buscan a guitarristas que tengan un conocimiento amplio del cante y busca un consenso a la hora de determinar el tipo de acompañamiento. Por otro lado, la mayoría aunque ha probado en otras tonalidades, prefiere el tono de Fa# para los estilos mineros.</p>	<p>Confirmo la visión de los cantaores ya que, para mi proceso, ha sido fundamental contar con guitarristas que tengan un amplio conocimiento del cante minero. A lo largo del mismo, he tomado decisiones que han necesitado de un consenso constante con los músicos. Con respecto a las tonalidades empleadas, matizo la visión de la mayoría, ya que, en el proceso, y aunque he usado en su mayoría Fa#, me he servido de otras sin especial predilección por alguna de ellas.</p>
16. Sobre la propuesta investigadora	
<p>Con respecto a los teóricos, la mayoría sostienen que se trata de una investigación interesante y necesaria. En relación a los cantaores, todos se muestran contentos con un trabajo que consideran imprescindible, que no se había hecho hasta ahora y creen que puede aportar un nuevo conocimiento y un tratamiento al proceso artístico de un cantaor de flamenco. Por otro lado, los guitarristas y bailaores se muestran expectantes ante un trabajo que consideran enriquecedor para el mundo del flamenco</p>	<p>Confirmo la visión de la mayoría de perfiles entrevistados. Con esta investigación, he pretendido ahondar en el punto de vista de la práctica interpretativa de los propios artistas flamencos. Considero que al igual que el flamenco tiene unas formas y estructuras determinadas que se pueden enseñar, también es cierto que debiéramos concienciarnos de la necesidad de transparentar nuestros procesos artísticos y facilitar la comunicabilidad de los resultados para favorecer si cabe, un mayor entendimiento de nuestra música, nuestras inquietudes y nuestro trabajo.</p>
17. Sobre el concepto de improvisación en el flamenco.	
<p>La mayoría de cantaores sostienen que en el flamenco existen melodías preestablecidas y lo que se hace es adornarlas o improvisar en lo que se refiere al guión de interpretación, en el orden de los estilos y las letras,</p>	<p>Matizo la visión de la mayoría de cantaores. En mi caso, y tal y como he experimentado a lo largo del proceso de ensayos y la posterior grabación, más que improvisar en el orden de estilos y letras, he intentado man-</p>

<p>para lo que se necesita de una buena técnica. En este sentido, la mayoría utiliza como sinónimos los términos improvisación e inspiración. Calixto Sánchez es el único cantaor que mantiene que no existe ningún tipo de improvisación. Con respecto a la guitarra, la mayoría sostiene que es un tema controvertido y que se trata de una improvisación entendida como la elección aleatoria de recursos armónicos que se poseen previamente y que se deciden en el mismo momento de la interpretación, como la elección de determinadas respuestas o remates al cante, o la decisión de incluir una u otra falseta a lo largo de la ejecución de un toque.</p>	<p>tener la estructura básica de los cantos, pero también me he dejado llevar por mi propia necesidad de aportar determinados giros melódicos que considero que enriquecen unos modelos que en muchos casos, y bajo mi punto de vista, no estaban del todo definidos musicalmente. He de señalar que en la grabación, y en función del estado anímico del momento justo de la interpretación, me he permitido recrear algunas partes de la melodía, pero siempre siendo consciente del conocimiento profundo de las estructuras originales de cada cante. Por otro lado, confirmo el testimonio de la mayoría de guitarristas, ya que, tras los ensayos y de cara a la grabación del disco, todos los músicos han preferido esperar al día de la grabación para decidir qué recursos o falsetas incluyen.</p>
<p>18. Sobre la grabación discográfica</p>	
<p>La mayoría de cantaores graba alternando el directo a través de varias tomas y la grabación por pistas, aunque hay una minoría como Segundo Falcón que sólo prefiere hacerlo por pistas, registrando primero la voz buena con guitarras de guía para incluir posteriormente la guitarra definitiva.</p>	<p>Refuto la visión de la mayoría y confirmo la de Segundo, ya que, tras consensuar con los cuatro guitarristas, decidimos grabarlo por pistas. De esta forma, he conseguido controlar todo el proceso, evitando errores que pudieran ocurrir y alcanzar una máxima calidad en cada una de las interpretaciones.</p>



Conclusiones

CUANDO DECIDÍ ENFOCAR MI TESIS en torno a una investigación sobre los procesos artísticos, consideré necesario reflexionar sobre las distintas fases por las que los creadores o intérpretes flamencos atraviesan: esto es, la importancia de establecer un punto de partida para conocer y transparentar el proceso que los artistas realizamos la mayoría de veces por intuición, sin detenernos a pensar y analizar realmente cómo se está produciendo.

Como cantaor flamenco, he considerado siempre que debía estar atento y ser coherente con mi propia evolución artística. Es por ello, que he sentido la necesidad de profundizar más en ese proceso, orientado en este caso, al conocimiento del repertorio estilístico minero. Para ello, tenía que intentar transparentar ese proceso que va desde el momento en que un artista decide crear o recrear una obra de arte, o como en mi caso, en el proceso de selección, montaje, incorporación a mi repertorio y posterior grabación discográfica de veinte estilos de tarantas que tuvieron su máximo período de esplendor artístico en las cuatro primeras décadas del siglo

XX. Para llevar a cabo este trabajo, he partido de mi propia experiencia, que va desde la práctica al conocimiento. Con la preparación de mi viaje autoetnográfico y el establecimiento de una teoría general sobre la práctica interpretativa flamenca, ha sido importantísimo el continuo análisis y revisión del proceso que he realizado y a través del cual, he podido asimilar convenientemente los conocimientos que he ido adquiriendo y que me han permitido captar todo aquello que he podido ir mejorando en el transcurso de mi trabajo.

Las conclusiones que expongo a continuación irán encaminadas fundamentalmente a valorar el grado de cumplimiento de los objetivos propuestos, así como la validez o no, de la hipótesis planteada en el capítulo introductorio a esta tesis.

En relación al primero de ellos, he tenido que realizar un trabajo pormenorizado y estudiar veinte modelos interpretativos de tarantas objeto de mi estudio por doce cantaores, de estilos diferentes, que me ha permitido profundizar y enriquecer mi aprendizaje. En este sentido, considero que el trabajo de escucha y análisis comparativo de las veinte tarantas seleccionadas, ha hecho que adquiriera una conciencia artística más amplia de la labor creativa en sí misma. El estudio de estos cantes me ha llevado a un importante ejercicio de introspección y de autorreflexión que me ha obligado de algún modo a valorar y poner en tela de juicio mi forma de concebir los parámetros musicales e interpretativos del flamenco.

De esta manera, he podido comprobar y ser consciente en todo momento de los recursos de los que dispongo para hacer un trabajo que ha tenido en la asimilación de nuevas formas melódicas y en la reflexión constante dos pilares fundamentales. Para ello ha sido crucial el propósito de seleccionar e incorporar a mi repertorio veinte tarantas que, desde su contexto histórico original, me han permitido avanzar musicalmente y aportar una nueva visión de las mismas. En este sentido y a través de mi experiencia a lo largo del proceso artístico, he de resaltar la gran libertad expresiva que la taranta brinda al cantaor. Su condición de cante libre le otorga un carácter más abierto en comparación a otros estilos sujetos al condicionante métrico, lo que, en ocasiones, les resta libertad interpre-

tativa. Además, el desarrollo de sus tercios, su carácter ligado y su estructura melódica integrada por fórmulas muy flexibles, permiten ver la taranta como la base sobre la que ha evolucionado casi todo el resto de estilos mineros.

A diferencia de otros estilos mineros como mineras, cartageneras o fandangos mineros en los que subyace un único patrón melódico prefijado, del que resulta a veces muy difícil salirse si uno no quiere perder la verdadera esencia que le otorgaron sus creadores, en el caso de las tarantas, he podido comprobar que es el estilo minero que ha sido objeto de más aportaciones personales, hasta el punto de convertirse en un modelo en que fijarme para la recreación flamenca. En el estudio y exploración de los diferentes modelos interpretativos y teniendo en cuenta mi propio estilo personal, he pretendido cuidar al máximo la dicción y pronunciación del texto. Creo que este trabajo me ha ayudado a encontrar una adecuada consonancia musical con la expresividad a la hora de interpretar el texto de las tarantas seleccionadas.

Por otro lado y una vez realizada la escucha y aprendizaje de los cantes seleccionados, he comprobado la importancia que, como formación complementaria, tiene para un cantaor el manejo de la guitarra flamenca: conocerla lo mejor posible y de esta forma conseguir una mayor autonomía para poder enfocar el trabajo individual que tiene que desarrollar en su labor de aprendizaje y asimilación de nuevos estilos a su repertorio.

Respecto al segundo de los objetivos, y desde la perspectiva de una estrategia compartida por los métodos etnográfico y autoetnográfico, he aprendido a valorar la importancia de la observación participante como elemento de estudio y trabajo sobre los procesos artísticos. En este sentido, el hecho de pertenecer al mismo grupo social en el que he llevado a cabo mi investigación, me ha permitido implicarme en todo momento desde dentro del entorno y de la forma más natural posible. Para llevar a cabo mi tesis ha sido fundamental la formulación de un mapa categorial en torno a una serie de elementos extraídos de sendas entrevistas realizadas a cuatro perfiles de informantes (teóricos, cantaores, guitarristas y bailaores). Todo a ello ha redundado en la preparación de un importante ba-

gaje teórico y de conocimiento para poder llevar a cabo mi proceso artístico y poder mostrar y clarificar la forma sobre cómo trabaja y enfoca nuevas propuestas artísticas un cantaor de flamenco.

De esta forma, los testimonios de los diferentes perfiles me han proporcionado una valiosa información que ha determinado aspectos desde una visión estética e incluso crítica para el desarrollo posterior del mismo. A lo largo de los ensayos, he llevado a cabo un modelo de triangulación con el que he podido establecer de forma satisfactoria un diálogo desde mi propia experiencia con aquellos conceptos y aspectos que, establecidos desde una perspectiva de funcionamiento artístico, me han permitido realizar conexiones con mi propia actividad interpretativa. De esta forma, a lo largo del proceso de montaje e incorporación de cada una de las tarantas, he podido ir engranando cada uno de los elementos de la teoría general con la experiencia vivida a lo largo del mismo.

Considero que el contraste entre una todavía incipiente teoría sobre cómo trabaja el cantaor, con la experiencia registrada de la recuperación de estas tarantas, ha sido el más adecuado. Este contraste lleva a cabo tres grandes aportaciones: en primer lugar, se formula una primera aproximación al comportamiento artístico de los cantaores flamencos y su trabajo en torno a la preparación de nuevos repertorios, y que hasta ahora no se había hecho.

En segundo lugar, esta incipiente teoría la he contrastado con una experiencia registrada minuciosamente. A lo largo de los ensayos he conseguido complementarme e identificarme de manera continua con las experiencias de los cuatro guitarristas que han intervenido a lo largo del proceso de incorporación de las tarantas. Ha habido que tomar decisiones y en todo momento he pretendido ser responsable con las mismas. De esta forma, han surgido algunas dificultades con alguno de los guitarristas con respecto al acompañamiento en determinadas partes de los cantes, aunque en líneas generales, ha existido consenso y una gran complicidad con todos, lo que me ha permitido establecer un esquema de trabajo que me ha ayudado enormemente a asimilar y aplicar conocimientos anteriores y actuales. Mediante el trabajo con los guitarristas he podido conocer mejor, para mostrar luego las perspectivas de cuatro músicos de

diferentes estilos, desde un mayor clasicismo a una mayor vanguardia musical en el acompañamiento de los cantes mineros. He experimentado un enriquecimiento a nivel artístico muy positivo. Contar con diferentes perspectivas en el acompañamiento me ha abierto nuevas vías de expresión, y me ha hecho comprender mejor la dimensión musical de esta parcela estilística. Con el trabajo conjunto en estas tarantas, he podido intervenir en todo momento en las decisiones de los músicos con respecto al acompañamiento, a la vez que he pretendido dejar una gran libertad de acción para elegir la armonización en cada una de ellas.

En tercer lugar, del contraste realizado y que aportó en el cuarto apartado del desarrollo de la investigación mediante una tabla comparativa de resultados, he llevado a cabo una primera y modesta validación de esta primera teoría general sobre la práctica interpretativa flamenca. A lo largo de este proceso artístico he aprendido a enfocar mi trabajo desde nuevas perspectivas que antes no me había planteado o lo hacía de otro modo. A este respecto, podríamos decir que hoy día, nuestros oídos están más “contaminados” porque oímos más cosas de las que podían escuchar u oír los músicos o intérpretes anteriores del flamenco; quizás por ello evidentemente, tengo una visión particular de los cantes mineros porque pertenezco a otra época diferente. Pero, precisamente por eso y aun estando condicionado por la cantidad de conceptos y experiencias previas, considero que el punto de partida en mi trabajo ha sido el propósito de liberarme de todo tipo de etiquetas, y lo más importante, poner en duda lo que hacía en cada momento. Todo ello movido por el interés de aprender sobre mi forma de trabajar y enriquecer mi repertorio.

Con este trabajo me he enfrentado a la ardua tarea de desmenuzar un cante flamenco en toda su extensión, ir tercio a tercio, averiguando cada matiz y cada sonido. Esta práctica a conciencia me ha permitido enriquecer mi experiencia y mi labor como intérprete, y a su vez, ahondar en el estudio y aprendizaje de nuevas fórmulas expresivas mediante la incorporación y empleo de nuevas tonalidades en el acompañamiento de los cantes, como es el caso del toque por mineras, Re# o La flamenco. Creo estar entonces en condiciones

de señalar que he conseguido aportar nuevas sonoridades sobre un estilo muy delimitado por el carácter propio que le otorga la identidad en Fa#, que puede suponer además un punto de partida para nuevas investigaciones en un terreno más puramente musical. Por otro lado, la descripción detallada que he realizado de todo el proceso, me ha facilitado una adecuada comunicabilidad de los resultados, cumpliendo así también con otro de los objetivos inherentes a un trabajo de estas características.

En cuanto al tercer objetivo, relacionado en determinados aspectos con el primero, creo haber aportado los mecanismos de aprendizaje y autoevaluación con los que he podido afrontar el proceso narrativo de mi experiencia artística. Mediante los métodos y herramientas usadas, he podido revisar continuamente mi trabajo, lo que sin duda, ha mejorado mi formación profesional destinada también a crecer como artista. En este sentido, la organización de la tarea conjunta con cada guitarrista a través del planteamiento realizado mediante la ficha de ensayo proporcionada y que podemos encontrar en el segundo capítulo del desarrollo de la investigación titulado Los ensayos, me ha permitido tener una estructura clara a lo largo de mi proceso artístico y poder conjugarla con elementos esenciales en esta experiencia tales como la intuición, la frescura y la naturalidad en cada interpretación.

Tal y como he podido comprobar a lo largo del trabajo realizado, he intentado alejar cualquier tipo de contenido vanidoso en mis palabras. A través de las nuevas recreaciones musicales de los cantantes por tarantas, creo haber conseguido indagar y desarrollar interpretaciones más personales que me han permitido seguir trabajando y construyendo un lenguaje artístico propio, siendo por otro lado, una de las metas que siempre me he fijado como cantaor flamenco. Considero por otro lado, que las herramientas de las que me he servido, me han permitido tener un registro audiovisual de todo el proceso al que he acudido constantemente para revisar las decisiones tomadas y de esta forma, enfocar convenientemente la grabación discográfica. De esta forma, he aprendido a estructurar y establecer un modo de trabajo, aportando un nuevo conocimiento sobre la labor interpretativa de un cantaor y es a partir de aquí,

cuando esta tesis que cierra una investigación concreta, me permite plantear nuevos ámbitos para futuras investigaciones:

- Seguir investigando sobre el repertorio minero, indagando en los aspectos interpretativos de otras formas estilísticas como cartageneras, mineras o fandangos mineros entre otros. Así mismo, podemos adentrarnos en nuevas interpretaciones sobre otros cantes que se sustentan en parámetros tales como el compás en el flamenco.
- Tras el enriquecimiento que ha supuesto esta experiencia artística, a partir de ahora me propongo utilizar como fuente a mis alumnos de cante y voy a grabar los ensayos durante un período determinado, que oscilará entre tres y cuatro años, mediante la creación de determinados parámetros tales como la memorización, afinación y expresividad musical entre otros, para demostrar si efectivamente hay una mejora en la interpretación.

Con respecto a la hipótesis que formulé tras los objetivos, estoy en condiciones de confirmar la validez de la misma. Tal y como he comprobado a lo largo de los ensayos, los cantes mineros tienen una estructura fijada de antemano; se sabe cómo se empieza y dónde se termina. Es en el desarrollo de cada tercio o frase melódica donde se ofrece al cantaor la posibilidad de enriquecer o recrear la melodía, donde, en definitiva, se goza de una cierta libertad interpretativa. La razón es bien sencilla: justo en ese momento la armonía deja de constreñir el desarrollo de la línea melódica, lo que invita a la recreación que, en último extremo, dependerá de la imaginación y creatividad musical del intérprete. A lo largo de los ensayos y el trabajo con los músicos he ido descubriendo ciertos elementos, como el carácter ligado de los tercios o las nuevas posibilidades armónicas en el acompañamiento que me ha permitido realizar nuevas aportaciones, ahondar un poco más y darle una nueva vuelta de tuerca al modelo interpretativo de estos estilos primitivos de tarantas.

Desde esta perspectiva, gracias a este trabajo he podido enriquecer mi propia experiencia y mejorar a la vez mi labor interpretativa.

Además, he aprendido nuevos cantes que he incorporado a mi repertorio, no limitándome a la mera imitación, sino que he buscado la forma de hacerlos míos, dejar en ellos impresos mi sello personal, buscando quizás un nuevo código expresivo que me ha permitido avanzar tanto desde un punto de vista musical como estético. En este sentido, creo haber aportado una recreación que se ha basado más en cambios en el modelo interpretativo y no tanto en la verdadera esencia melódica de los estilos. En este sentido, a lo largo de mi trabajo he pretendido respetar al máximo el sentido original de los cantes pero inevitablemente y por mis propias inquietudes artísticas, he necesitado imprimirles un carácter más personal e interpretarlos con mi propia forma de sentir y expresar el flamenco. En esta labor, no he intentado solamente reproducir unos patrones melódicos determinados, lo he hecho además, atendiendo a mi propia sensibilidad, porque considero que en el flamenco los cantes se recrean y hemos de entenderlos como soportes formales a los que la emoción y la expresividad de cada cantaor les da su verdadero sentido. Y este proceso no sólo depende de las propias facultades, que a veces cobran demasiada importancia, sino también de factores anímicos y emocionales que pueden llegar a dar un nuevo contenido a formas ya establecidas.

En suma, esta tesis consigue con toda la modestia:

- Estudiar y recuperar un repertorio fundamental del cante minero que abre nuevas vías a realizar investigaciones similares con otros repertorios.
- Ofrecer la aproximación de un comportamiento artístico, registrarlo y ofrecer una validación que hasta este momento no existía.
- Proporcionar a otros cantaores y alumnos que sientan la necesidad de profundizar en el estudio de sus propios procesos artísticos, una ficha de ensayo que les permita abordar de una manera óptima la labor de incorporación de nuevos estilos a su repertorio.

Para poder ofrecer todas las anteriores aportaciones, esta tesis ha acumulado una documentación riquísima en la encontramos una serie de entrevistas en profundidad realizadas a grandes artistas flamencos que, desde las diferentes expresiones de esta música, han proporcionado una información fundamental para el desarrollo de mi proceso artístico.

De esta forma, he de resaltar las realizadas a Manolo Sanlúcar, siendo probablemente una de las pocas, si no la única concedida para este ámbito de investigación artística, o la realizada al maestro Fosforito, que con 85 años, me permitió acceder a los conocimientos que desde su práctica como cantaor, ha acumulado en su larga trayectoria artística. Por otro lado, he de señalar la gran experiencia y la riqueza que ha supuesto contar con la participación a lo largo del proceso de ensayos con la figura del maestro Antonio Piñana, el último gran guitarrista clásico en el mundo de los cantes mineros, que acompañó y convivió con alguno de los cantaores en los que me he basado en mi labor de recuperación de algunas de las tarantas, como es el caso de Antonio Grau “El Rojo el Alpargatero, hijo”. Esta documentación no solo da valor a mi investigación, sino que la convierte en fuente para otras futuras.

Para finalizar, me gustaría señalar que este trabajo me ha servido para ser consciente de la necesidad de profundizar en la investigación artística como forma de indagar y promover la investigación científica dentro del ámbito de una música que se ha movido y vivido en espacios alejados del mundo académico y que en múltiples ocasiones ha detestado incluso, un acercamiento cada vez más necesario y evidente. Creo sinceramente que en el mundo del flamenco, los cantaores acudimos a menudo a argumentos confusos a la hora de abordar nuestra labor artística, apelando a cuestiones relacionadas con ciertos códigos intransferibles que supuestamente solo conocemos nosotros. El cante flamenco ya forma parte de las enseñanzas superiores de música, y al igual que se pueden enseñar sus formas, también es cierto que debiéramos concienciarnos de la necesidad de transparentar nuestros procesos artísticos y facilitar la comunicabilidad de los resultados para favorecer si cabe, un mayor entendimiento de nuestra música. Somos cada vez más los intér-

pretes flamencos con una titulación superior que intentamos explicarnos el por qué de nuestro propio quehacer artístico e interpretativo.

Creo que de esta forma conseguiremos adentrarnos en un ámbito desconocido pero que seguro traerá un beneficio que bien merece el esfuerzo de quien lo haga. Espero por tanto, que algunos de los aspectos desarrollados aquí hayan aportado luz y, al mismo tiempo, generen curiosidad y promuevan nuevos puntos de vista que permitan un avance en el conocimiento del flamenco y el trabajo y la labor creativa de sus intérpretes.



Bibliografía

1. Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ CABALLERO, A. (1994). *El cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

ANGUERA, M. T. (1989). *Metodología de la observación en las ciencias humanas*. Madrid: Cátedra.

BLAS VEGA, J. (1990). *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Madrid: Editorial Cinterco.

- BLAS VEGA, J. (2011). Los cantes de las minas (libreto explicativo). En Curro Piñana, *Antología sobre los Cantes Mineros*. Paris: La Maison des Cultures Du Monde, pp. 3-15.
- BLAS VEGA, J.- RÍOS Ruiz, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco.
- BORG DORFF, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. En *CAIRON 13* (editada en 2010). Universidad de Alcalá, pp.25-67.
- BRAO MARTÍN, E. (2014). *Baile flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico. Reflexión Metodológica*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia.
- CALVO FERNÁNDEZ, V. y LABRADOR ARROYO, F. (2011). *In_des_ar. Investigar desde el arte*. (eds.). Madrid: Dykinson.
- CATALÁ VIUDEZ, M. (2010). Metodología de recerca Etnològica. En *Materials de recerca Etnològica 3*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- CHAVES ARCOS, R y KLIMAN, N. P. (2012). *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. Madrid: El Flamenco Vive.
- CRUCES ROLDÁN, C. (1993). *Clamaba un minero así. Identidades sociales y trabajo en los cantes mineros*. Universidad de Murcia: Servicio de publicaciones.
- DANUSER, H. (2016). Interpretación. En *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, nº 1, pp. 19-45.
- DE LA CALLE, R. y MARTÍNEZ, M. L. (2011). *Investigar en los dominios de la música*. (eds.). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- ELLIS, C. (2004). *The Ethnographic I: Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. (1985). *Escenas Andaluzas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

FELIU, J. (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la Autoetnografía. En *Athenea Digital*, 12, pp. 262-271.

FERNÁNDEZ MARÍN, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Acordes Concert.

FERNÁNDEZ RIQUELME, P. (2008). *Los orígenes del cante de las minas*. Murcia: Ed. Infides S.L. Ediciones Didácticas.

GARCÍA GÓMEZ, G. (1993). *Cante flamenco, cante minero: Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.

GELARDO NAVARRO, J. (2007). *El rojo el Alpargatero flamenco. Proyección, familia y entorno*. Córdoba: Almuzara.

GELARDO NAVARRO, J. y BELADE, F. (1985). *Sociología y cante flamenco. El cante de las minas*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. (2006). Campos, temas y metodologías de la investigación relacionada con las artes: algunas reflexiones sobre el caso de la musicología. En *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, p. 84.

GUERRERO MUÑOZ, J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. En *Revista Internacional de trabajo social y bienestar “Azarbe”*, nº 3, pp. 237-242.

HARVEY, J. (1999). *Música e inspiración*. Reino Unido: Faber and Faber.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2008). La investigación basada en las Artes. Propuestas para repasar la investigación en educación. En *Educatio Siglo XXI*, nº 26, pp. 86-118.

HERRERO RODES, S. M. (2008). *Ácneo: desde el estudio del cante minero a la investigación basada en la práctica*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.

LAYDEN, T. B. (2005). *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. Recuperado de:

<http://www.tdx.cat/handle/10803/1261;jsessionid=9B2208D91C075D83F179646CA28DEFFC.tdx1> [consultado el 18-05-2016].

LÓPEZ CANO, R. y SAN CRISTÓBAL, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc. Recuperado de:

<http://invarartistic.blogspot.com.es/> [consultado el 15-05-2016].

MACHADO y ÁLVAREZ, A. (1974). *Colección de cantes flamencos*. Madrid: Ediciones Demófilo.

MAGRANER MORENO, C. (2011). *Niveles de coherencia musical entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: Autoetnografía artística del proceso de montaje y primeros conciertos de mi versión de las ensaladas de Mateo Flecha (La Justa y La Viuda) y de Bartolomé Cárceres (La Trulla y La Negrita)* [TFM]. Universidad Politécnica de Valencia.

MAGRANER MORENO, C. (2012). Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto) etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, J. (2004). *Poética del Cante Jondo (Una reflexión estética sobre el flamenco)*. Murcia: Nausícaä.

MOLTÓ DONCEL, J. L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.

NAVARRO, J. L. y IINO, A. (1989). *Cantes de las minas*. Córdoba: Ediciones de la Posada.

- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2009). La taranta o malagueña de Fernando el de Triana”. En *Revista de Investigación sobre Flamenco* “La Madrugá”, nº 1, Diciembre, ISSN: 1989-6042, pp. 1-18. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/>. [consultado el 21-05-2016].
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2011). *Cantes de las Minas, Cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2011). Las tarantas primitivas. En *Revista de Investigación sobre Flamenco* “La Madrugá”, nº 5, Diciembre, ISSN: 1989-6042, pp.55-75. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/>. [consultado el 21-05-2016].
- PIKE, K. L. (1967). *Lenguaje in relation to a unified theory of structure of human behaviour* 2nd ed. The Hague: Mouton.
- PIÑANA CONESA, C. (2011). *Los toques mineros: de la tradición a la modernidad* [TFM]. Universidad de Murcia.
- PIÑANA CONESA, F. J. (2012). *La taranta regresa a la mina: una investigación sobre los procesos artísticos* [TFM]. Universidad de Murcia.
- RAMOS RIERA, A. C. (2011). *Interpretando el silencio, la pausa y la escucha en “El amante” de Harold Pinter* [TFM]. Universidad de Murcia.
- ROJAS, A. J., FERNÁNDEZ, J.S. y PÉREZ, C. (1998). *Investigar mediante encuestas. Fundamentos teóricos y aspectos prácticos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- ROMERO LUIS, P. (2010). *El videolog como herramienta para la creación de datos autoetnográficos del proceso de interpretación musical* [TFM]. Universidad Rey Juan Carlos.
- SALOM, A. (1982). *Los cantes libres y de Levante*. Murcia: Editora Regional.
- SÁNCHEZ GARRIDO, M. J. (2015). *Análisis melódico de la Taranta Minera. Aproximación a su estructura básica*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.

TORRES CORTÉS, N. (2011). El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I). En *Revista de Investigación sobre Flamenco* “La Madrugá”, nº 5, Diciembre, ISSN: 1989-6042, pp. 77-107. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/>. [consultado el 23-05-2016].

VELASCO, H. y DÍAZ DE RADA, A. (1997). *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. Madrid: Ed. Trotta.

ZALDÍVAR GRACIA, A. (2005). Las experiencias musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y performativa. En *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 19 (1), pp. 95-122.

ZALDÍVAR GRACIA, A. (2006). El reto de la Investigación Creativa y Performativa. En *Eufonía*, 38, pp. 87-94.

ZALDÍVAR GRACIA, A. (2008). Investigar desde el arte. En *Anales*, año 1, número 1. Real Academia de BBAA de San Miguel Arcángel, pp. 57-64.

ZALDÍVAR GRACIA, A. (2010). Investigar desde la práctica artística. En *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música*, ISEACV. Valencia, pp. 124-129.

ZALDÍVAR GRACIA, A. (2012). La práctica musical como tarea científica: investigando etnográficamente los procesos artísticos. Ponencia leída en el II *Congreso de Educación e Investigación Musical (CEIMUS II)*. Madrid, pp. 519-531.

2. Bibliografía adicional

ÁLVAREZ CABALLERO, A. (2003). *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

BERNAL, A. C. (2007). Música y reconstrucción. En *Enrahonar Quaderns de Filosofia*, nº 38-39, pp. 171-180.

- BLAS VEGA, J. (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Editorial Cinterco.
- BLAS VEGA, J. (2002). Antonio Piñana. Notas para una biografía. En Parra, Antonio (coord.): *Don Antonio Piñana, una voluntad flamenca*. Murcia: Nausícaä, pp. 18-20.
- BLAS VEGA, J. (2006). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1988). *Luces y sombras del flamenco*. Sevilla: Algaida.
- CANO, M. (1986). *La guitarra, historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Monte Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- CARRERAS PANCHÓN, A. (1994). *Guía práctica para la elaboración de un trabajo científico*. Bilbao: CTA, Publicaciones y Documentación.
- CRUCES ROLDÁN, C. (1996). *El flamenco. Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
- GAMBOA, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GAMBOA, J.M. y NÚÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos de flamenco*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- GARCÍA MATOS, M. (1984). *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Cinterco.
- GELARDO NAVARRO, J. (1995). *Sociedad y cante flamenco. El cante de las minas*. Murcia: Editora Regional.
- GELARDO NAVARRO, J. (2006). *Con el flamenco llegó el escándalo. Sierra Minera de Cartagena y La Unión. Prensa, historia escrita, historia oral. Siglo XIX*. Murcia: Editorial Azarbe.
- GIMÉNEZ MIRANDA, J. M. (2012). *Etnografía de la guitarra flamenca*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. Facultad de Antropología.

GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1954). *Flamencología*. Madrid: Escelicer.

GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1975). *Pepe Marchena y la Ópera Flamenca*. Madrid: Ediciones Demófilo S.A.

GRANDE LARA, F. (1992). *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Cinterco.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2007). *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara.

HAMMERSLEY, M. y ATKINSOS, P. (2009). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Ed. Paidós.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2006): Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En *Bases para un debate sobre la investigación artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006, pp. 9-49.

HURTADO TORRES, A y D. (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.

INFANTE, B. (1980). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

LAVAUUR, L. (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

MANFREDI CANO, D. (1963). *Geografía del cante jondo*. Madrid: Bullón.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, J. (2005). *El cante flamenco (La voz honda y libre)*. Córdoba: Almuzara.

MOLINA, R. y MAIRENA, A. (1979). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Al-Ándalus.

- NAVARRO GARCÍA, J. L. y ROPERO NÚÑEZ, M. (2002). *Historia del flamenco*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- OJESTO, P. (2008). *Las claves del flamenco*. Madrid: Ediciones Autor.
- PALOMARES MORAL, J. (2010). Otras dimensiones de la investigación musical: la interpretación musical, en *CiDd. II Congreso Internacional de Didáctiques*, pp. 1-7.
- PARRA PUJANTE, A. (2001). *Cafés cantantes. Historias y documentos*. Murcia: ESAD.
- QUINONES, F. (1971). *El flamenco, vida y muerte*. Barcelona: Plaza y Janés.
- RIOJA, E. (1995). Aparición histórica de la guitarra flamenca. En J. L. Navarro y M. Roperó (eds.), *Historia del flamenco* (vol. II). Sevilla: Tartessos.
- ROCA, Á. (1976). *Historia del trovo. Cartagena-La Unión (1865-1975)*. Cartagena: Athenas-Ediciones.
- ROSSY, H. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa.
- RUIPÉREZ VERA, J. (2005). *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión*. Murcia: Editorial Corbalán.
- SÁEZ, A. (1998). *La copla enterrada: teoría aproximada del cante de las minas*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión.
- SÁEZ, A. (2001). *Crónicas del Festival Internacional del Cante de las Minas. La Unión 1961-2001*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión.
- SALOM, A. (1976). *Didáctica del cante jondo*. Murcia: Ediciones 23-27.
- SAN NICASIO, P. (2014). *Contra las cuerdas. Maestros de la guitarra flamenca en la intimidad de la entrevista*. Vol. 2. San Lorenzo de El Escorial: Oscar Herrero Ediciones.

SEVILLANO MIRALLES, A. (1996). *Almería por tarantas. Cafés Cantantes y artistas de la tierra*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

SOLER GUEVARA, L. y SOLER GUEVARA, R. (1996). *Historia del flamenco. Testimonios flamencos*. Sevilla: Ediciones Tartessos.

STEINGRESS, G. (1998). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

TORRES CORTÉS, N. (2004). *Guitarra flamenca, lo clásico (vol.1)*. Sevilla: Signatura Ediciones.

TORRES CORTÉS, N. (2005). *Historia de la Guitarra Flamenca*. Córdoba: Almuzara.

TORRES CORTÉS, N. (2010). La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio” hasta los toques mineros del siglo XX. En *Revista de Investigación sobre Flamenco* “La Madrugá”, nº 2, Junio, ISSN: 1989-6042, pp. 1-87. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/>. [consultado el 23-05-2016].



Discografía

- ÁVILA, M. (1994). *Raíces del cante*. Barcelona: Divucsa.
- CHACÓN, A. (1996). *Don Antonio Chacón. 1913-1927: la cumbre de un maestro*. Madrid: Sonifolk.
- COJO DE MÁLAGA, El. (1999). *El Cojo de Málaga. Reconstrucción histórica*. Sevilla: Calé Records.
- DE CÓRDOBA, L. (1972). *Grandes cantaores de flamenco*. Madrid: Philips.
- ESCACENA, M. (1998). *Manuel Escacena, un maestro del cante*. Grabaciones históricas 1908-1928. Madrid: Sonifolk.
- GRAU, A. (2008). *Antonio Grau “Rojo Alpargatero” hijo. El último de una saga flamenca*. Granada: Discos Probeticos.
- MAIRENA, A. (1966). *La gran historia del cante gitano-andaluz*. Madrid: Columbia.

- MARCHENA, P. (1963). *Memorias antológicas del cante flamenco*. Madrid: Belter.
- MARCHENA, P. (1991). *El cante flamenco de Niño de Marchena*. Sevilla: ¡olé!
- MORENTE, E. (1967). *Cante flamenco*. Madrid: Hispavox.
- MORENTE, E. (1977). *Homenaje a D. Antonio Chacón*. Madrid: Hispavox.
- MORENTE, E. (1992). *Negra, si tú supieras*. Madrid: Nuevos Medios.
- PENA, S. El. (1996). *Cátedra del cante*, vol. 27. Madrid: Producciones AR.
- PENA PADRE, S. (2005). *Antología de cantaores malagueños*, vol. 3. Diputación de Málaga: Cambayá Records.
- PIÑANA, C. (1998). *De lo humano y lo divino*. Madrid: RTVE-Música.
- PIÑANA, C. (2004). *De la vigilia al alba*. Madrid: RTVE-Música.
- PIÑANA, C. (2011). *Antología del cante minero*. París: Maison des Cultures du Monde.
- PIÑANA, C. (2014). *El alma lastimada y otros poemas*. Alicante: Ibersonic.
- PIÑANA, A. (2013). *In Memoriam*. Peña Flamenca de Cartagena.
- VALDERRAMA, J. (1968). *Historia del cante flamenco*. Madrid: Belter.
- VALLEJO, M. (1991). *El cante flamenco de Manuel Vallejo*. Sevilla: Fonográfica del Sur.
- VALLEJO, M. (2002). *Manuel Vallejo*. Madrid: Sonifolk.
- VALLEJO, M. (2002). *Manuel Vallejo, Copa Pavón y Llave de Oro del Cante* (vol. I y II). Madrid: Sonifolk.

- VALLEJO, M. (2002). *Vida y obra de una leyenda*. Sevilla: Pasarela.
- VV.II. (1954). *Antología del cante flamenco*. Texto de Tomás Andrade de Silva. Madrid: Hispavox.
- VV.II. (1978). *Magna antología del cante flamenco*. Selección y texto de José Blas Vega. Madrid: Hispavox.
- VV.II. (1998). *Con duende*. Madrid: RTVE-Música.
- VV.II. (2004). *Festival Internacional del Cante de las Minas*. Antología. Madrid: RTVE-Música.

CURRO PIÑANA



Curro Piñana. Fotografía de Miguel Peñalver

Curro Piñana. Cartagena, 1974, nombre artístico de Francisco Javier Piñana Conesa. Su aprendizaje comienza con las enseñanzas directas de su abuelo (Antonio Piñana, padre), sobre los variados y complejos estilos mineros.

A lo largo de su carrera artística, Curro ha obtenido los siguientes galardones:

-Primer Premio y “Melón de Oro” en el XII Festival Nacional de Lo Ferro (,92).

-Primer Premio “Aladroque de Oro” en el III Concurso Nacional de Cante por Cartageneras (,93).

-Primer Premio de Tarantas en el XXXIII Festival Internacional del Cante de Las Minas (,93).

-Primer Premio de Siguiriyas y “Sol de Oro” en el V Festival de Cante Flamenco “Ciudad del Sol” de Lorca (,94).

-Primer Premio de Fandangos Mineros en el XXXVI Festival Internacional del Cante de Las Minas (,96).

-Premio “Copa Teatro Pavón” para Jóvenes Figuras del Flamenco concedido por el Círculo de Bellas Artes de Madrid (,97).

-Primer Premio de Cartageneras y Mineras y Lámpara Minera en el XXXVIII Festival Internacional del Cante de Las Minas (,98).

-Premio “Alumbra 2001” a su trayectoria artística por la Fundación Enma Egea (,01).

-Premio al “Mejor Embajador de Cartagena” por el diario El Faro de Cartagena (,05).

-Premio Nacional de Flamenco “Ciudad de Úbeda” (,06).

-Premio al Mejor disco del año 2011 “Antología del Cante Minero” concedido por el Festival Internacional de Las Minas (,11).

-Premio al Mejor álbum de flamenco por “Antología del Cante Minero” en la IV Edición de los Premios de la Música Independiente (,12).

-Premio “Patriarca Flamenco 2016” concedido por la Cumbre Flamenca de Murcia.

-Premio “Faba de Oro 2016” otorgado por Casa Menéndez de Águilas (Murcia).

De sus actuaciones por la geografía española destacan:

-Madrid: Biblioteca Nacional, Centro Cultural de la Villa, Círculo de Bellas Artes, Sala Caracol, Teatro Albéniz, Casa Encendida, etc...

-Pamplona: Teatro Gayarre.

-Logroño: Teatro Bretón.

-Vitoria: Teatro F.G.Lorca.

-Córdoba: Torre de la Calahorra

-Vilanova i La Geltrú: Teatre Bosc Cinema.

-Almería: Los Aljibes, Peña el Taranto, Plaza del Ayuntamiento.

-Sevilla: Universidad de Letras, Auditorio de Ingenieros, etc...

-Badajoz, Zaragoza, Palma de Mallorca, Granada, Barcelona, Valladolid, Salamanca, Oviedo, Alcázar de San Juan, Mérida, Cáceres, etc...

De sus conciertos fuera de nuestro país destacan:

-Gira con el espectáculo “Flamenco Puro” actuando en Grasse y Hyères, Francia (,92).

-Facultad de Letras de Fez, Marruecos (,93).

- Expo Lisboa, Portugal (,98).
- Lady Margaret Hall, organizado por la Muhyiddin Ibn `Arabi Society en Oxford, Inglaterra (,98).
- Universidad de Letras de Lausanne y Berna, Suiza (,99).
- Instituto Cervantes de Munich, Alemania (,99).
- Espace Jean Vilar (Caen), Teatro Traversière (París), Café Teatro La Luciole (Alençon), Francia (,00).
- Auditorio Real e Instituto Cervantes de Jordania (,00).
- Symphonic Space en Nueva York, Estados Unidos (,00).
- Expo 2000 en Hannover, Alemania (,00).
- Embajada de España en Dublín, Irlanda (,02).
- Embajada de España en Mejiro.D.F (,03).
- Concierto para la Radio Nacional de Baviera en Munich, Alemania (,03).
- Museo de La Ciencia en Londres, Inglaterra (,04).
- Festival Internacional de Músicas Sacras de Fez, Marruecos (,05).
- Expo de Aichi, Japón (,05).
- Bucerius Kunst Forum en Hamburgo, Alemania (,05).
- Unesco,"Fiesta de la Fraternidad" en París, Francia (,05).
- Colonia y Frankfurt, Alemania (,06).
- Sheraton de Londres, Inglaterra (,06).
- Festival Internacional de Músicas Sacras de Fez, Volúbilis, Marruecos (,06).
- Casablanca, Marruecos (,06).

- Bremen, Alemania (,06).
- Festival Música Sacra de Lodz, Polonia (,06).
- Festival Música Sacra de Milán, Italia (,06).
- Gira de Conciertos en Orte di Atella, Salerno, Marano y Caserta en Italia (,06).
- Gira de Conciertos en El Sawi y El Ghouri (El Cairo) y Centro de Jesuitas (Alejandria) en Egipto (,07).
- Concierto en Frankfurt, Alemania (,07).
- Gira de Conciertos en la Ópera de Lyon y Paris “Festival de L’Imaginaire”, Francia (,07).
- Casablanca, Marruecos (,07).
- Oporto, Portugal (, 07).
- Roma, Italia (, 07).
- Salerno y Nápoles, Italia (, 07).
- Manchester, Inglaterra (, 08).
- Fez Marruecos (, 08).
- Fez Marruecos (, 08).
- Gira en Manchester.Leeds, Birmingham, Londres y Liverpool, Inglaterra (.08).
- Belfast, Irlanda (,08).
- Mexico D.F y Panamá (,08).
- Dublín, Irlanda (, 08).
- Festival Música Sacra de Lodz, Polonia (, 08).
- Nuremberg, Alemania (, 08).

- Frankfurt, Alemania(,08).
- Salle Maurice Ravel en París, Francia(,08).
- Gira de Conciertos en el Instituto Cervantes y Sala Carl Orff im Gasteig (Munich), Theater am Hager (Straubing) y Rosenheim, Alemania (,09).
- Moscú, Rusia (,09).
- Fez con Abir Nasraoui, Marruecos (.09).
- Abu Dhabi con Waed Bounasoum, Emiratos Árabes (,09).
- Concierto “Misa Flamenca” en Cracovia, Polonia (,09).
- París, Francia (,09).
- Bruselas, Bélgica (,10).
- Festival “Horizontes del Sur” en Marsella, Francia (,10).
- Festival Internacional de Poesía de Berlín, Alemania (,10).
- Teatro Canning House en Londres, Reino Unido (,10).
- Instituto Cervantes de Manchester, Reino Unido (,10).
- Poznan, Polonia (,10).
- Palacio de Foz en Lisboa, Portugal (,11).
- Gira de conciertos en Orán, Tlemcen, Argel y Constantine, Argelia (,11).
- Praga, República Checa (,11).
- Zürich, Suiza (,11).
- Gira de conciertos en Magliano Dei Marsi, Vittorito y Avezzano, Italia (,11).
- Gira de conciertos en Wroclaw, Polonia (,11).

- Concierto Instituto Cervantes de Manchester, Reino Unido (,11).
- Concierto en el Palacio Morí en Fez, Marruecos (,12).
- Concierto en Bilis, Lituania (,12).
- Concierto Misa Flamenca en Cracovia, Polonia (,12).
- Concierto en la XIV Edición del Festival Internacional de Música Étnica en Sumonte, Italia (,12).
- Gira conciertos en New Delhi, Calcuta y Jaipur, India (,13).
- Concierto en el Instituto del Mundo Árabe en París, Francia (,13).
- Gira de conciertos en Courtyard of Lithuanian Dukes' Palace, Pazaislis Music Festival y Frenkelis Villa Festival en Lituania (,13)
- Conciertos en Konin y Poznan, Polonia (,13)
- Concierto en la XV Edición del Festival Internacional de Música Étnica en Sumonte, Italia (,13).
- Concierto “Misa flamenca” en Gostyn y Ostrow, Polonia (,13)
- Concierto Festival Internacional de Música Sufí de Fez, Marruecos (,14)
- Concierto en el Teatro Sannazaro de Nápoles, Italia (,14)
- Concierto en el Jerash Festival of Culture and Arts de Amman, Jordania (’14)
- Gira conciertos XIX Pazaislio Musikos festivalis y Kristupo Vasaros Festivalis en Kaunas y Vilnius, Lituania (’14)
- Gira de conciertos en los Institutos Cervantes de Tánger y Rabat, Marruecos (’15)
- Concierto en el Jerash Festival of Culture and Arts de Amman, Jordania (’15)

-Gira de conciertos y máster class por las Embajadas de España en Jordania, Egipto y Kuwait (‘15)

-Gira de conciertos en Varsovia, Polonia (‘17)

De Curro Piñana se ha dicho lo siguiente:

Juan Jorquera en www.webflamenco.es:

“...Curro Piñana es de esos cantaores que arriesga constantemente, planteando nuevos retos en sus propuestas musicales. Se trata de un músico que muestra en sus interpretaciones una gran creatividad y es sin duda, un referente para todo aquel que quiera acercarse y conocer el repertorio minero...”

Enrique Montiel en la revista *Tiempo*:

“...Curro Piñana es el gusto para cantar, para sentir la herencia y administrarla con dignidad y sabiduría. Con una voz ciertamente hermosa para el cante, llena de matices y ternuras. De la vigilia al alba se llama uno de sus mejores discos, Curro es un sabio, un artista integral”

Ángel Álvarez Caballero en *El País*:

“...Curro es un artista excelente, en cada cante hace un notable ejercicio de sensibilidad flamenca y acredita ser un cantaor que domina con autoridad el arte jondo...”

“...Curro está haciendo una carrera en verdad inteligente. Conoce al dedillo los estilos de su tierra pero además se aventura en otros tan dispares como la soleá, la nana o la guajira. Además Curro canta muy bien, racionalizando el melisma con talento, está claro que esta voz del Este es importante”

Pablo G. Mancha en *El País*:

“...Curro canta por los adentros del cánon, asombra cuando rebaja su eco y canta desde dentro, silueteando melismas de acendrada flamencura y de sorprendentes resoluciones; diríase que masca el cante. Es un artista que busca la perfección formal y estilística del cante”

Manuel Ríos Ruiz en el *Abc*:

“...La actuación de Curro Piñana fue lo más valioso de todo el cartel del Festival Flamenco de Caja Madrid de este 2003. La guajira de Curro, con sus entonaciones variadas y conjugadas con donosura ha supuesto sin lugar a dudas el verdadero revival de esta cante...”

Javier Losilla en *el Periódico*:

“... Curro Piñana no es sólo uno de los mejores (si no el mejor) cantaor de su generación: su conocimiento de la historia del flamenco y su voz extraordinaria y el uso que de ella hace, le sitúan, pese a su juventud, entre los grandes artistas contemporáneos del género. Y créanme, reacio como soy a los superlativos, escribo rendido a la evidencia.”

Discografía:

- “De lo humano y lo divino” (RTVE Música, Madrid, 1998).
- “Curro Piñana Miguel Hernández” (Producciones Lorca, Murcia, 2002).
- “Saetas” (Big Bang-Karonte, Granada, 2003).
- “De la vigilia al alba” (RTVE Música, Madrid, 2004).
- “Misa Flamenca” (Nuba Records, Madrid, 2007).

-“Antología del Cante Minero” (Maison Des Cultures Du Monde, Paris, 2011).

-« El alma lastimada y otros poemas » (Ibersonic, Alicante, 2014)

Curro está incluido en discos recopilatorios como:

-“Con Duende” (RTVE Música, Madrid, 1999).

-“Strictly Worldwide” editado por el European Forum of Worldwide Music Festivals (, 99).

-“Flamencos del 2000” (Pool Music, 00).

-“Roots and routes” editado por la Bayerischer Rundfunk (, 04).

-“Mariana de Pineda, música y libertad” (Ambar producciones, 05).

-“Ellos dan el cante” (RTVE Música, Madrid, 08).

-“Festival Internacional de Música Sefardí de Córdoba” (Córdoba, 2017)

-Y en los cuatro trabajos discográficos de su hermano Carlos:”El Cuidado de una Esencia”,”Callibiri”,”Palosanto”, “Mundos Flamencos”, “Mi Sonanta” y “Manos libres”

Sus cantes han sido incluidos en las bandas sonoras de las películas:

“*El infierno prometido*” del director murciano Juan Manuel Chumilla y “*Bocamina*” del director Javier Codesal.

Su labor flamenca no se ciñe exclusivamente a lo artístico, como gran estudioso del flamenco, ha impartido e ilustrado numerosas conferencias en universidades como en Sevilla, Badajoz, San Sebastián de los Reyes, Universidad Internacional Menéndez Pelayo,

Alicante o la sede de Flamenco en France en París entre otras. Ha sido director del Aula de Flamenco de la Universidad San Pablo CEU desde el año 1999 hasta el 2003 y profesor de cante en la cátedra de flamenco de la Universidad Popular de Cartagena. Licenciado en Psicología, Máster en Investigación Musical y Doctor en Música por la Universidad de Murcia, actualmente compagina su labor docente ocupando la Cátedra de Cante Flamenco en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

58- *Un maestro de Capilla del siglo XIX en tierras valencianas: Francisco Andreu Castellá (1786-1853)*

Vicente Martínez Molés

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba58>

57- *La interpretación musical: entre la intuición y el análisis*

Jorge Luis Moltó Doncel

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba57>

56- *La Ópera durante la Restauración Alfonsina Valencia, 1875-1880*

Fernando Torner Feltrer

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba56>

55- *La influencia técnica del Violín sobre la Mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes históricas y experiencia interpretativa. El proceso de recreación de la Sonata a mandolino solo e basso de Giovanni Battista Gervasio (1725-1785)*

Pedro Chamorro

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba55>

54- *Don Benito como paradigma de la vida musical en Extremadura: Música y Educación*

Carmen Colomo Amador

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba54>

53- *Don Benito como paradigma de la vida musical en Extremadura*

Carmen Colomo Amador

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba53>

52- *La terapia musical en la historia. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*

Ignacio Calle Albert

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba52>

Partiendo de una selección de veinte estilos de tarantas, como ejemplos representativos de este canto minero, con esta tesis propongo una investigación artística sobre el proceso de montaje e incorporación al repertorio de un cantaor flamenco, así como de las decisiones interpretativas que se van adoptando, utilizando metodologías y herramientas propias de la etnografía y la autoetnografía, hasta culminar con una grabación discográfica de las mismas.



ISBN: 978-84-16458-72-1/ D.L.: TF-1202-2017
Precio social: 11,20 € / edición no venal
Sociedad Latina de Comunicación Social

